

## THÈSE DE DOCTORAT

Soutenue à Aix-Marseille Université  
en cotutelle avec l'Universidad Autónoma de Madrid  
le 22 octobre 2021 par

**Camille-Apollonia Narducci**  
**Mythologies de Mordred en Occident.**



# Affidavit

Je soussignée, Camille-Apollonia Narducci, déclare par la présente que le travail présenté dans ce manuscrit est mon propre travail, réalisé sous la direction scientifique de Michèle Gally et de María Pilar Suárez, dans le respect des principes d'honnêteté, d'intégrité et de responsabilité inhérents à la mission de recherche. Les travaux de recherche et la rédaction de ce manuscrit ont été réalisés dans le respect à la fois de la charte nationale de déontologie des métiers de la recherche et de la charte d'Aix-Marseille Université relative à la lutte contre le plagiat.

Ce travail n'a pas été précédemment soumis en France ou à l'étranger dans une version identique ou similaire à un organisme examinateur.

Fait à Marseille, le 24 juin 2021



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

# Résumé en français

*Mythologie(s) de Mordred en Occident.*

Les origines de Mordred sont floues, et parfois contradictoires entre elles, tant est grande l'absence d'unité dans les destins narratologiques de ce chevalier du cycle arthurien. Pour les chroniques galloises, rédigées au plus tard au Xe siècle, il est « Medrawt », mort à la bataille de Camlann. Au XIIe siècle, il évolue en « Mordret », chevalier du roi et neveu de celui-ci, dont il usurpe le trône. Entre les XIIIe et XVe siècles, il devient le bâtard incestueux d'Arthur, l'amoureux éconduit de Guenièvre, et parricide.

Si ces strates suggèrent un enracinement du personnage dans le Mal, entre le Xe et le XXe siècle, il reste mineur. Il n'a d'utilité que pour le dénouement des branches arthuriennes, et n'occupe que le second plan, ignorant les vertus chevaleresques et l'amour courtois. A chaque époque, son rôle est orienté pour mieux incarner les maux contemporains.

Ce travail analyse les évolutions mordretiennes au cours des siècles et dans plusieurs domaines politico-linguistiques. Les rémanences du personnage sont étudiées selon les transferts orchestrés depuis d'autres personnages arthuriens d'abord, puis avec un fonds de *topoï* plus large.

Tant au niveau du corpus médiéval que du corpus moderne, cette étude s'intéresse aux modifications structurelles de la symbolique mordretienne. Lié au Mal pour une période christianisée, il ne métaphorise plus que l'Autre, dangereux non plus par son stigmat, mais seulement pour ses caractéristiques différentes. Apparaît alors une revalorisation victimisante du personnage, qui suscite la sympathie.

Loin d'en faire un repoussoir, cette ligne directrice émergente révèle un état civilisationnel. L'identification à Mordred correspond à un schéma mythique, à une fable sur l'ethos empathique transformant notre rapport à nous-mêmes et aux autres.

Mots clés : Mordret, Mordred, Medrawt, Salesbières, matière arthurienne, matière de Bretagne, Camlaan, parricide, enfance, patriotisme, individualisme, révolte, usurpateur.

# Summary in English

## *Mythologies of Mordred in Occident.*

Mordred's origins are unclear, and sometimes contradictory, because of the lack of unity in the narratological destinies of this knight of the Arthurian cycle. In the Welsh chronicles, written at the latest in the 10th century, he is "Medrawt", who died at the battle of Camlann. In the 12th century, he evolved into "Mordret", knight and nephew of the king, whose throne he usurped. Between the 13th and 15th centuries, he became the incestuous bastard of Arthur, the rejected lover of Guinevere, and a parricide.

Those strata suggest that Mordred is rooted in Evil, between the 10th century and the 20th, he remains a minor character. He is only useful for unraveling the Arthurian branches, and he occupies only the background, ignoring chivalrous virtues and courtly love. In each era, his role is made to better embody contemporary ills.

This work analyzes Mordred's mutations through the centuries in several politico-linguistic fields. The character's remanence is studied relative to transfers from other Arthurian characters, then against a wider background.

At the level of both the medieval and the modern corpora, this study investigates the structural modifications of Mordretian symbolism. Linked to Evil for a Christianized period, Mordred now metaphorizes the Other, no longer dangerous by reason of his stigma, but owing to different characteristics. Then a victimizing reevaluation of the character appears making him the center of a friendly *pathos*.

Far from making him a foil, this emerging guideline reveals a civilizational state. Identification with Mordred corresponds to a mythical pattern, a fable about empathetic ethos transforming our relationship to ourselves and to others.

Keywords: Mordret, Mordred, Medrawt, Salisbury, Arthurian Matter, Matter of Britain, Camlann, parricide, childhood, patriotism, individualism, revolt, usurper.

# Resumen en castellano

## *Mitologías de Mordred en Occidente.*

Los orígenes de Mordred no están claros, y en ocasiones son contradictorios, tan grande es la falta de unidad en los destinos narratológicos de este caballero del ciclo artúrico. Para las crónicas galesas, escritas en el siglo X, se trata de "Medrawt", que murió en la batalla de Camlann. En el siglo XII, se convirtió en "Mordret", caballero del rey y sobrino de éste, al cual usurpó el trono. Entre los siglos XIII y XV, volvió el bastardo incestuoso de Arturo, el despreciado amante de Ginebra y el parricidio.

Si estas líneas sugieren un arraigo del personaje en el Mal, entre el siglo X y el XX, sigue siendo menor. Sólo es útil para desenredar las ramas artúricas, y queda relegado a un segundo plano, ignorando las virtudes caballerescas y el amor cortés. En cada época, su papel está orientado a encarnar mejor los males contemporáneos.

Este trabajo analiza las evoluciones mordretianas a lo largo de los siglos y en varios campos político-lingüísticos. Estudiaremos las remanencias del personaje de acuerdo con las transferencias orquestadas desde otros personajes arturianos primero, luego con un fondo más amplio.

Tanto a nivel del corpus medieval como del corpus moderno, este estudio se interesa por las modificaciones estructurales del simbolismo mordretiano. Vinculado al Mal durante un período cristianizado, metaforiza únicamente al Otro, peligroso ya no por su estigma, sino sólo por sus diferentes características. Aparece entonces una revalorización victimizante del personaje quien pasa a ser el centro de un pathos simpático.

Lejos de convertirlo en algo repulsivo, esta línea emergente revela un estado de civilización. La identificación con Mordred corresponde con un patrón mítico, una fábula sobre el *ethos* empático que transforma nuestra relación con nosotros mismos y con los demás.

Palabras claves: Medrawt, Mordret, Mordred, Camlaan, Salisbury, materia artúrica, materia de Bretaña, parricidio, infancia, patriotismo, individualismo, revuelta, usurpador.

# Remerciements

Je tiens avant tout à remercier les membres du jury qui, en lisant cette étude, ont supporté tant de références d'œuvres pas toujours indispensables au genre humain. Mais ma gratitude va bien entendu particulièrement à Mesdames Michèle Gally et María Pilar Suárez, qui ont eu la patience, voire la résilience, de lire, relire et re-relire ces pages au fur et à mesure de leur rédaction. Elles m'ont immédiatement fait confiance, m'ont toujours encouragée, soutenue de leurs conseils, et m'ont évité, dans la confusion sanitaire de ces derniers mois, nombre de soucis en affrontant à ma place le monstre administratif.

Je ne saurais trop remercier aussi Monsieur Sébastien Douchet, professeur à Aix-Marseille Université, sans les cours duquel l'Ancien Français serait toujours pour moi un mystère, et Juan Miguel Zarandona qui, en m'envoyant de Valladolid, où il enseigne à l'université, et en urgence, son article « The Treatment of the Character of Merlin in the Spanish Comic *El Aguilucho* (1959) by Manuel Gago (1925-1980) », a débloqué en moi tout un raisonnement qui s'est révélé une pièce essentielle de ce travail.

Enfin, je ne sais comment exprimer ma gratitude envers Madame Françoise Guichard qui, malgré son allergie au Moyen Âge, a relu mes brouillons, — et mes proches qui, sans avoir choisi Mordred comme objet de thèse, ont vécu avec lui tout autant que moi...

À toutes et à tous, merci.

# Table des matières

Affidavit 2	
Résumé en français	3
Summary in English	4
Resumen en castellano	5
Remerciements	6
Table des matières	7
Introduction	9
1. Un processus de réhabilitation : de l'innocence à l'absolution de Mordred	24
1.1. De Medrawt à Mordred	25
1.1.1. Mordred ou Mordreds : typologie des œuvres	28
1.1.2. Personnage secondaire et voleur de vedette	44
1.1.3. Du réceptacle mimétique à l'hypostase du lecteur	58
1.2. Mordred à l'aune de ses pairs	82
1.2.1. Le miroir déformant de la Table Ronde	83
1.2.2. De l'autre côté du miroir	101
1.2.3. Monstre moral unilatéral, monstre formel universel	114
1.3. Le parangon du « méchant »	123
1.3.1. Programmation de Mordred	124
1.3.2. Borne du temps arthurien, boucle de la représentation historique	135
1.3.3. Victime expiatoire ou antéchrist?	147
2. Atomisation sociale : d'un Mordred de classe à un Mordred de genre	157
2.1. De Medrawt à Mordred : lâcheté ou <i>Virtù</i>	158
2.1.1. Usurpateur, rebelle ou révolté	159
2.1.2. Du noyautage de la nation arthurienne à la libération d'un individualisme patriotique	176
2.1.3. Mordred <i>versus</i> Arthur : <i>Œdipe versus</i> anti- <i>Œdipe</i>	193
2.2. A l'aune de la révolution féministe : contre-pouvoir ou instrumentalisation	212
2.2.1. Mordred et les femmes : amoureux repoussé ou fils téléguidé	214
2.2.2. Mordred : nécessaire ou contingent dans les romans « féministes »	236
2.2.3. Mordred, la Mère et la Patrie perdue	256
2.3. L'éternelle enfance	279
2.3.1. Stérilisation des chevaliers logriens	280
2.3.2. Le héros arthurien, entre <i>doxa</i> et <i>paradoxa</i>	301
2.3.3. Tel père tel fils ?	321
3. De l'invariant mordretien à l'anti-héros décadent	335
3.1. De Medrawt à Mordred : l'expansion de la matière de Bretagne	336

3.1.1. Nouvelle geste, beauté du dernier geste	337
3.1.2. Constitution de la matière arthurianisante	356
3.1.3. De l'illusion romanesque au nombrilisme diégétique	377
3.2. Mordred et la postmodernité	394
3.2.1. Du « patron » cathartique à la mutation de la catharsis	395
3.2.2. Le « méchant gentil »	413
Conclusion en français	427
Conclusión en castellano	431
Bibliographie	434
Index des personnages	452
Index des œuvres (ou des auteurs par métonymie)	457
Annexes 460	
1 : Tableau évolutif chronologico-linguistique des œuvres dont le Mordred sera évoqué dans notre étude.	461
2 : Tableau évolutif des caractéristiques mordretiennes.	462
3 : Représentations picturales emblématiques de l'affrontement entre Arthur et Mordred à Salesbières ou entre Mordred et un adjutant d'Arthur.	464
4 : Représentations conformes au modèle élaboré par les représentations évoquées en annexe 3	468
5 : Portraits mordretiens.	469
6 : Représentations de Mordred dans <i>Mordred : o Cavaleiro Traidor</i> .	472
7 : Représentations de Mordred dans <i>Medrawt : le traître</i> .	476



# Introduction

« Will the “Reel” Mordred Please Stand up ? »<sup>1</sup> résume toute la démarche de cette étude. La démarche, mais aussi la frustration qui a été son point de départ. L'expression « la bobine Mordred » interroge. Mordred est-il une entité unique et immuable ou bien une entité que l'on peut remonter, couper, réorganiser à la manière d'un film ? Mordred est-il l'objet que l'on projette sur une toile, ou bien la perception de ce même objet projeté ? Pourrait-il être les deux ? Dès lors, qu'est-ce que le « vrai Mordred » ? C'est la question que nous nous sommes posée en réalisant que nous étions malheureusement passé à côté d'un élément déterminant de la littérature arthurienne.

L'article de Michael Torregrossa, centré sur les représentations cinématographiques de Mordred, personnage *a priori* secondaire de la légende arthurienne, suggère que l'essence du personnage réside dans des « stratégies » de simplifications, et d'unitalérisations manichéistes. « *Although some filmmakers distance themselves from the less aspects of the medieval representation of Mordred by replacing him with other characters, the majority of Arthurian filmmakers does include Mordred but limit his appearances in their films. Several of these films ignore Mordred's kinship to Arthur entirely and focus instead on his role as villain opposed to the king and his various knights.* »<sup>2</sup> Parce que dans l'après Seconde Guerre Mondiale, le film de chevalier est mobilisé dans la représentation de la supériorité du modèle américain sur le modèle soviétique, la figuration de Mordred a été essentiellement orientée de manière à l'associer à l'Ennemi, à l'Autre. Parce que le façonnement de l'histoire des États-Unis d'Amérique, passant par le western et le film de chevalerie, jouait sur les antagonismes des stars, Mordred fut associé à des acteurs « typés » que les producteurs opposaient à une tête d'affiche pleinement hollywoodienne. Stanley Baker<sup>3</sup> ou Roddy McDowall<sup>4</sup>, tous deux anglais, ont ainsi endossé le rôle de Mordred face à Robert Taylor et Richard Burton, respectivement Lancelot et Arthur — et tous deux américains<sup>5</sup>.

L'antipathie cinématographique que ses interprètes devaient conférer à Mordred est l'évolution logique d'une tradition picturale. La gravure illustrative, part infime de

---

<sup>1</sup> TORREGROSSA, Michael A., « Will the “Reel Mordred” Please Stand Up? Strategies for Representing Mordred in American and British Arthurian Film », in *Cinema Arthuriana: Twenty Essays*, édition McFarland and Compagny, dirigé par Kevin J. Harty, 2002, (édition consultée, 2009), pp. 199-210.

<sup>2</sup> *Id.*, p. 200. Consultable à l'adresse [https://books.google.fr/books?id=syUkCQAAQBAI&pg=PR10&lpg=PR10&dq=%22Will+the+%27Reel%27+Mordred+Please+Stand+Up?+Strategies+for+Representing+Mordred+in+American+and+British+Arthurian+Film&source=bl&ots=phX\\_h4xTT8&sig=ACfU3U3a3JPFUQXGQeAc6kXDZkj03A6bOg&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKewi1ntCmmPvuAhUPoRQKHdiOCCKQ6AEwAHoECAIQAw#v=onepage&q=%22Will%20the%20'Reel%20Mordred%20Please%20Stand%20Up%3F%20Strategies%20for%20Representing%20Mordred%20in%20American%20and%20British%20Arthurian%20Film&f=false](https://books.google.fr/books?id=syUkCQAAQBAI&pg=PR10&lpg=PR10&dq=%22Will+the+%27Reel%27+Mordred+Please+Stand+Up?+Strategies+for+Representing+Mordred+in+American+and+British+Arthurian+Film&source=bl&ots=phX_h4xTT8&sig=ACfU3U3a3JPFUQXGQeAc6kXDZkj03A6bOg&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKewi1ntCmmPvuAhUPoRQKHdiOCCKQ6AEwAHoECAIQAw#v=onepage&q=%22Will%20the%20'Reel%20Mordred%20Please%20Stand%20Up%3F%20Strategies%20for%20Representing%20Mordred%20in%20American%20and%20British%20Arthurian%20Film&f=false), consultée le 21/02/2021.

<sup>3</sup> Dans *Knights of the Round Table* de Richard Thorpe, en 1953, et produit par Metro-Goldwyn-Mayer.

<sup>4</sup> Dans la comédie musicale *Camelot*, jouée entre 1960 et 1963.

<sup>5</sup> La même opposition alimentait le *Spartacus* de Stanley Kubrick, où les Romains sont joués par des acteurs anglais, et les esclaves révoltés par des Américains. Voir Roland Barthes, *Mythologies*.

l'héritage préraphaélite, accompagnant essentiellement des réécritures, des vulgarisations ou des simplifications du *Morte d'Arthur* au XIXe siècle, représentait déjà Mordred affrontant l'un ou l'autre des deux grands rôles arthuriens majeurs ci-dessus cités. Des exemples tels que le *Lancelot fighting Mordred and Agravain in Guinevere's chamber*<sup>6</sup> de Walter Crane, ou encore *The Death of Arthur*<sup>7</sup> de George Housman Thomas confirment que déjà au XIXe, pour l'illustration du rayonnement de l'empire britannique victorien, Mordred incarne l'Autre, majoritairement dangereux et repoussant, l'envers nécessaire à l'action d'un héros — ou du moins d'un personnage central.

Mordred, en tant qu'élément pictural et cinématographique, en tant qu'élément visuel, semble ainsi la métaphore de l'Insaissable, de la représentation de l'instant sur le point de céder face à la menace et à la trahison, en bref, face à la fin. Il est la brisure de l'idéal, une ligne serpentine aux destins tout tracés.

Mais en littérature, en l'absence de stratégie visuelle immédiate, de manœuvre graphique manichéenne, qu'en est-il ? L'expression « le vrai Mordred », évoque une unicité aléthique, une essence immuable. Comment cette dernière pourrait-elle émerger d'un conglomérat narratif nourri depuis des siècles, nommé « matière de Bretagne », pour justement rendre compte de la particularité de son matériau, nécessaire à ce que « *li conte de Bretaine sont si vain et plaisant* »<sup>8</sup> ?

Un profane qui chercherait innocemment des informations sur le personnage de Mordred serait surpris, et probablement aussi peu avancé après qu'avant sa recherche sur « la bobine Mordred », comme le nomme Michael Torregrossa<sup>9</sup>. Un rapide passage en revue des résultats trouvés par les moteurs de recherche sur Internet au seul mot clef « Mordred » est éclairant. Le profane trouvera qu'il s'agit du nom choisi par un groupe de *funk* et de *thrash metal* californien, formé en 1984. Le premier album de ce groupe, intitulé *Fool's game*<sup>10</sup>, arbore en jaquette une marotte de bouffon, reconnaissable à sa collerette rouge et à son masque vénitien, sur une route en damier, devant un aqueduc dans un décor désertique tenant autant de Dali que de Tanguy. Le profane associera-t-il Mordred au fou du roi, aussi libre que pitre ? Sera-t-il satisfait dans sa curiosité en apprenant que les membres de « Mordred » alternent séparations et retrouvailles, et que « *The band never truly distinguished themselves amongst the many thrash contenders of the period, however, and much like their funk metal niche, quickly faded away into obscurity* »<sup>11</sup>. Le chercheur, quant à lui, quelque peu obnubilé par sa quête du « vrai Mordred » — qu'il nommera Mordred par souci d'érudition — trouvera sûrement cocasses les analyses sur le faible succès du groupe et ses mutations musicales, coïncidences qui lui sembleront coïncider parfaitement avec l'essence grotesque mais muable du personnage.

---

<sup>6</sup> Pour le roman *King Arthur's Knights*, d'Henry Gilbert, paru en 1911. Confer annexe 3, vignette 4.

<sup>7</sup> Pour l'édition du *Morte Darthur de Malory* de James Thomas Knowles de 1862. Cf. annexe 3, vignette 1.

<sup>8</sup> BODEL, Jean, Chanson de Saisnes, consultable à l'adresse : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33154h/f93.item.zoom>, consulté le 07/03/2021.

<sup>9</sup> Cf. note 1.

<sup>10</sup> Paru en 1989, distribué par Noise Records (Berlin).

<sup>11</sup> « Le groupe ne s'est jamais nettement distingué parmi les nombreux autres prétendants au trash de l'époque, et à l'image de leur niche de funk metal, il s'est rapidement évanoui dans l'obscurité. » Trad. ori. d'après la biographie du groupe faite par Eduardo Rivadavia, pour le site Allmusic, consultable à l'adresse <https://www.allmusic.com/artist/mordred-mn000927989/biography>, consulté le 21/02/2021.

Le profane persévérant apprendra ensuite que Mordred est la parfaite personnalisation, à en croire les professionnels, d'un club de golf, gagnant d'un prix en 2019 : « *L'ARGOLF Mordred est un putter maillet fabriqué à partir d'aluminium de qualité Aéronautique 7175 pour un toucher doux. Il convient également de noter le fait que Mordred offre un poids total au club de 525 grammes et un indice de M.O.I de 9800. Mordred fournit un roulement constant, au centre de la tête ou décentré. J'adore le look du Mordred car il est gris avec une aide à l'alignement orange. Ajoutez à cela le shaft en PVD noir avec un excellent grip de taille moyenne et vous obtenez un putter qui très performant avec un look "méchant".* »<sup>12</sup> Et là encore, avec cette précision du « look méchant », le chercheur croira trouver un élément de réponse pour son enquête. À un Mordred instrument de compétition, il associera une rivalité sportive d'équipes, traduction civilisée de l'ancienne rivalité guerrière clanique. C'est d'ailleurs ce que présente le fabricant dudit club de golf, mobilisant une vulgate et une branche de la matière arthurienne selon laquelle « *dans cette légende, Mordred était le fils d'Arthur qu'il trahit. Mordred blessa mortellement son père, le roi Arthur, lors de la bataille finale de Salesbières (Salisbury) pour le trône d'Albion. Arthur parviendra lui aussi à porter un coup fatal à son fils qui meurt sur le champ de bataille.* »<sup>13</sup>

Cette fois-ci ce serait au médiéviste de s'amuser du destin paradoxal que connaît Mordred. Lui, le traître et le félon, se voit trahi à son tour par l'interprétation qui en est faite et par l'identité qui lui est donnée. Mordret, son double médiéval, assez éloigné et méconnu pour signifier au profane « légendaire », n'était pas le fils du roi Arthur. Dès lors, l'expression « le vrai Mordred » semble caduque, ou du moins aussi idéale que ce que pourrait l'être simplement « le vrai ». Mordred, chargé de mettre fin au rayonnement arthurien, ne serait-il pas un exemple arthurien de ce « chevalier inexistant » qui a pour lourde tâche de clore la trilogie héraldique d'Italo Calvino ?

Notre travail se propose d'analyser les multiples occurrences mordretiennes, incarnées par Mordred, Mordret, et même Medrawt, personnage gallois qui est à Mordret ce que celui-ci est au Mordred contemporain. Les faits et gestes de Mordred<sup>14</sup> semblent autant de causes que de conséquences d'une histoire littéraire de la matière de Bretagne. Plus que d'une analyse d'une persistance, voire d'un renforcement d'un pan de la légende arthurienne médiévale, il s'agira de montrer les évolutions du personnage, d'un point de vue diégétique, socio-historique, et métalittéraire, à travers des textes de langues et

---

<sup>12</sup> <https://argolf.fr/golf-putters/mordred-putter-maillet/> consulté le 31/07/19.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Nous respecterons bien évidemment l'orthographe du patronyme choisi par tel ou tel auteur, mais nous considérerons le patronyme actuellement le plus courant « Mordred » comme archi-patronyme (comme en linguistique on parle d'archiphonème) pour désigner le personnage en tant que résultat du processus d'évolution que nous allons tenter d'expliquer et d'analyser. De la même manière nous utiliserons « Mordret » pour nous référer aux divers types mordretiens médiévaux. Nous nous permettrons de parler de « Mordreds » ou « Mordrets » lorsque nous constaterons l'existence dans un même espace-temps de personnages aux caractéristiques opposées, voire incompatibles. Des œuvres modernes, cependant, utilisent l'orthographe médiévale du patronyme ; nous analyserons en temps et en heure le respect savant de cette orthographe.

d'époques aussi variées que possible. Plus que d'une comparaison exhaustive entre des textes des XIIe et XXIe siècles, de langue catalane et de langue anglo-normande, et dont les représentations du monde n'ont rien à voir, il sera question de rendre compte (ou du moins d'essayer) d'un mouvement continu, dans lequel rupture et tradition sont aussi signifiantes l'une que l'autre.

\*

\* \*

Les deux exemples ci-dessus évoqués, aussi caricaturaux soient-ils, illustrent malgré eux une orientation populaire et transmédiatique de la matière de Bretagne. Mordred, parce qu'il est un élément mineur de cette dernière, en a-t-il les capacités ? Est-il aussi exportable et mouvant que l'est apparemment la légende arthurienne ?

La matière de Bretagne, parce qu'elle est associée à un monde anglo-saxon dont le rayonnement s'est imposé avec l'hégémonie progressive des États-Unis d'Amérique, est, des trois matières différenciées par Jean Bodel, la plus étudiée. Et le cinéma, art jeune, ayant été utilisé dès ses débuts par ce modèle politique et social tout aussi jeune, il n'est pas anodin que la majorité des études qui sont consacrées à la mythologie arthurienne le fassent sous le prisme du septième art. Nous avons déjà évoqué l'article de Michael Torregrossa sur Mordred, issu du *Cinema Arthuriana: Twenty Essays*<sup>15</sup>, dirigé par Kevin J. Harty. Il est cependant nécessaire d'évoquer, dans la même veine d'analyse cinématographique de Mordred et plus largement de la représentation filmique de la mythologie arthurienne, l'analyse de Susan Aronstein, *Hollywood Knights: Arthurian Cinema and Politics of Nostalgia*<sup>16</sup> (2005). Plus que le cinéma arthurien en lui-même, considéré sous l'angle de ses rapports avec les hypotextes, ce dernier ouvrage s'attache à décrire les utilisations politiques, idéologiques et fondatrices, qui furent faites autour d'un mythe d'un âge d'or, confronté à l'échec et à l'humanité de ses héros. C'est à travers cette optique que nous évoquerons très rapidement *l'Excalibur*<sup>17</sup> de John Boorman, puisqu'il a forgé des images-clefs, relatives à Mordred notamment, que nous retrouverons dans certaines œuvres du corpus.

En littérature — notre principal objet d'étude —, l'intérêt contemporain pour la matière arthurienne s'inscrit dans des débats plus conceptuels, en France notamment, puisque nombre des études y découlent de la scission entre médiévisme et médiévalisme. Dans les œuvres françaises du corpus, un *Mordret* médiéviste ne sera pas un *Mordred* médiévaliste. La matière de Bretagne, parce qu'elle est une infime portion de la littérature médiévale, est réévaluée à l'aune de la modernité et peut parfois ne plus s'étudier qu'indirectement, uniquement réfléchi par les outils d'un Moyen Âge fantasmé, double

---

<sup>15</sup> HARTY, Kevin J., *Cinema Arthuriana: Twenty Essays*, [2002], Jefferson, McFarland and Company.

<sup>16</sup> ARONSTEIN, Susan, *Hollywood Knights: Arthurian Cinema and Politics of Nostalgia*, [2005], Basingstoke, Palgrave Macmillan.

<sup>17</sup> BOORMAN, John, *Excalibur*, [1981], produit par Orin Pictures.

rival du Moyen Âge avéré. Dès 1987, les actes du colloque *Dire le Moyen Âge hier et aujourd'hui* problématisent la différence entre une littérature médiévale et une autre littérature médiévalisante. L'ouvrage de Michèle Gally, *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*<sup>18</sup>, qui s'intéresse à la réception du Moyen Âge dans notre contemporanéité, propose une définition de la *trace*, de la *rémanence*<sup>19</sup> d'un fond médiéval, oublié mais ressuscité car fantasmé. L'idée s'adapte particulièrement aux réécritures de la matière de Bretagne, comme le montre Dalma Braune Portugal do Nascimento, dans *Idade Média: Contexto, Celtas, Mulher, Carmina Burana e Ressurgências Atuais*<sup>20</sup> (2015), où elle analyse les « filtres »<sup>21</sup> contemporains par lesquels s'exprime un nouveau Moyen Âge .

Plus récemment, on notera la parution d'études dont l'objectif paraît davantage de traiter de la modernité du Moyen Âge que de lui-même ou de sa perception actuelle. Certes, l'idée d'une modernité de la matière médiévale ne date pas d'hier, puisque déjà en 1973 Umberto Eco s'amuse à opposer les caractères *a priori* sérieux de l'analyse philologique et de son néologisme « *neomedievalismo* ». Aussi ludique, voire ironique, qu'en soit le titre, c'est dans cette optique moderniste que s'inscrit l'ouvrage dirigé par Vincent Ferré, *Médiévalisme, modernité du Moyen Âge*<sup>22</sup> (2010). Le Moyen Âge, après s'être confondu avec l'étude des Humanités, a fini par intégrer la matière qu'il étudiait, phénomène qu'étudient Vincent Ferré et Michèle Gally dans leur article « Médiévistes et modernistes face au médiéval »<sup>23</sup> Cette orientation historiographique de l'étude du Moyen Âge essaime peu à peu en Europe, et l'on note l'apparition de groupes de recherche et de

---

<sup>18</sup> GALLY, Michèle, *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, [2000], Paris, PUF.

<sup>19</sup> « Le choix du terme de *rémanences* invite à penser la matière médiévale comme ce qui demeure quand ce qui l'a produit – onde, vision- a disparu. Permanence d'une conséquence (pour la sylviculture, des brindilles résiduelles, pour les sciences, l'attraction magnétique ou une impression rétinienne) après disparition de sa cause (arbre abattu, aimant, image), la métaphore de la *rémanence*, comme celle de *trace*, renvoie à une dialectique de la présence et de l'absence à laquelle s'ajoute la notion d'effet à retardement impliquée en sciences. Cette dialectique est attestée dès l'ancien français où le verbe « remanoir » signifie « demeurer, rester » mais aussi « ne pas avoir lieu », ou encore « cesser, finir ». « Estre en remanoir » veut dire « être gardé dans le souvenir » et le déverbal « remanance », s'il exprime le fait de rester, « le séjour », rejoint la notion de « reliquat, reste » à laquelle « remanant » ajoute la nuance de « surplus, excédent ». Enfin « a remanant » se traduira par « à tout jamais, pour toujours ». Ainsi donc, *reste* et *disparition*, présent et passé, se nouent dans ce qui sera reprise d'une histoire, repérage d'un motif, métamorphose d'un personnage. » GALLY, Michèle, op. cit., p. 1-2.

<sup>20</sup> DO NASCIMENTO, Dalma Braune Portugal, *Idade Média: contexto, celtas, mulher, Carmina Burana e ressurgências atuais*, [2015], Nitéroï, Editora Parthenon.

<sup>21</sup> « *Cada vez mais, signos, emblemas, mitos e fábulas daquele longo período histórico, de dez séculos de duração, vêm magnetizando o imaginário coletivo pelos sortilégios e maravilamentos de seu lendário, no qual transitam reis, rainhas, cavaleiros da Távola Redonda à demanda do Graal salvador em meio a filtros mágicos, florestas encantadas, histórias de amor, ogros, feiticeiros, anões, fadas e bruxas.* » « Chaque fois davantage des signes, des emblèmes, des mythes et des fables de cette longue période historique, de dix siècles, attirent l'imaginaire collectif avec des sortilèges et par l'émerveillement de ses légendes, dans lequel évoluent des rois, des reines, les chevaliers de la Table Ronde, la quête du Saint Graal salvateur au milieu de philtres magiques, de forêts enchantées, d'histoires d'amour, parmi les ogres, les sorciers, les nains, les fées et les sorcières. » Trad. ori. D'après DO NASCIMENTO, Dalma Braune Portugal, op. cit., p. 23.

<sup>22</sup> FERRÉ, Vincent, (dir), *Médiévalisme : modernité du Moyen âge*, [2010], l'Harmattan, dont la préface est consultable à l'adresse : [https://books.google.fr/books?id=rQCK7ix2ofQC&pg=PA7&hl=fr&source=gbv\\_toc\\_r&cad=3#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=rQCK7ix2ofQC&pg=PA7&hl=fr&source=gbv_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false).

<sup>23</sup> Pour Perspectives Médiévales n°35 en 2014. Article consultable à l'adresse [Médiévistes et modernistes face au médiéval \(openedition.org\)](https://www.openedition.org/).

projets tels que celui de l'université de Coimbra, entre 2012 et 2015, coordonné par Ana María e Silva Machado, justement nommé « *Medievalismo e novas Humanidades* ».

La propagation à un niveau européen des notions de médiévalisme et de médiévisme, outre le fait qu'elle nous permet d'étudier par exemple des Mordreds ibériques avec les mêmes concepts que ceux que nous allons utiliser pour étudier les Mordreds français et anglo-américains, semble esquisser une potentielle actualité du personnage, comme si celui-ci pouvait parler plus directement à notre époque que ne le ferait un héros qui en serait le pur produit. Il s'agira de dépasser la vague actuelle des études géographico-nationalistes, comme l'est *The Arthur of the Iberians*<sup>24</sup>, ou comme pouvait l'être *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*<sup>25</sup>, à laquelle veut succéder l'ouvrage de David Hook. Sans négliger les particularités nationales voire régionales de certains Mordreds, nous nous pencherons sur une mondialisation du personnage : envisagé comme résultat de la propagation d'une légende universalisée, serait-il une réémergence d'un schéma mythique ? Les œuvres choisies pour intégrer le corpus présentent parfois des Mordreds en train de faire leurs Humanités médiévales, grâce à un croisement des concepts modernes et médiévaux. Dès lors, comment faire fi, en plein triomphe de l'*homo festivus*<sup>26</sup>, de l'ouvrage dirigé en 2014 par María Pilar Suarez *Homo ludens. Homo loquens*<sup>27</sup>, lorsque l'on constate que dans ladite légende universalisée de Mordred, celui-ci est figé comme un personnage riant et s'amusant du monde ?

Cette globalisation autour d'un « vrai Mordred » pourrait-elle être en lien avec une popularité plus grande du Moyen Âge — ou d'un certain Moyen Âge, comme le définit le médiévalisme ? Cette époque et ses littératures jouissent de fait d'une nouvelle jeunesse grâce à des ouvrages de vulgarisation, non plus à destination de connaisseurs ou de passionnés, de chercheurs et d'universitaires, mais d'un public bien plus large. C'est le paradoxe des *introductions* anglo-américaines, telles que celle de Susan Aronstein, *An Introduction to the British Arthurian narrative*<sup>28</sup>. Plus accessible, en France, on trouve par exemple *L'Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*<sup>29</sup>. Les représentations picturales de Mordred, qu'il s'agisse de bandes dessinées ou de livres illustrés pour enfants, jouissent du succès de plus grande visibilité et lisibilité des enluminures, des bestiaires et des blasons auxquels sont dédiés nombre de beaux livres, souvent mis en avant dans les vitrines des librairies à l'approche des fêtes de fin d'année tels que *le Bestiaire médiéval*<sup>30</sup> de Christian Heck et Rémy Cordonnier. Ce type d'ouvrages s'inscrit dans un courant de réhabilitation d'une époque trop éloignée par la mise en avant de son caractère visuel, sa langue étant — force est de le constater — de plus en plus ignorée dans les cursus universitaires. Il faudra dès lors faire la part des choses entre des Mordreds issus

---

<sup>24</sup> HOOK, David (dir.), *The Arthur of the Iberians: The Arthurian legends in the Spanish and Portuguese Worlds*, [2015], University of Wales Press.

<sup>25</sup> ENTWISTLE, William James, *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, [1925], réédité en 2013 par Literary Licensing, Whitefish (Montana).

<sup>26</sup> MURAY, Philippe, *Festivus festivus. Conversation avec Elisabeth Lévy*, [2005], Paris, Fayard.

<sup>27</sup> SUÁREZ, María Pilar, *Homo ludens. Homo loquens*, [2014], Madrid, UAM Ediciones.

<sup>28</sup> ARONSTEIN, Susan, *Introduction to the British Arthurian narrative*, [2012], Gainesville, University Press of Florida.

<sup>29</sup> PASTOUREAU, Michel, *L'Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, [2014], Paris, Points.

<sup>30</sup> HECK, Christian, CORDONNIER, Rémy, *le Bestiaire médiéval*, [2018], Citadelles et Mazenod.

d'œuvres savantes, et ceux résultant de la fréquentation, par les auteurs, d'œuvres de vulgarisation.

On constate aussi que la jouvence d'une certaine matière de Bretagne provient non pas tant d'elle-même mais plutôt de l'actualisation de sa réception. Une partie des études qui lui sont consacrées utilise des concepts contemporains en vogue pour relire et réactualiser telle ou telle œuvre médiévale. Citons les articles respectifs de Ramon Garcia Pradas et d'Evelio Minado Martinez « Cuando identidad y alteridad se convierten en una identidad alterada: el caso de las *Folies Tristan* » et « Les autres dans l'univers épique de la Chanson de Saisnes », tous deux extraits de l'ouvrage *l'Autre et soi-même. La identidad y la alteridad en el ámbito francés y francófono*<sup>31</sup>. Sans tomber dans l'écueil de l'anachronisme, nous devons user, relativement à Mordred, de ce genre d'analyses, puisque certaines œuvres du corpus mobilisent parfois jusqu'à la caricature des concepts comme le genre, ou encore l'enfant. D'où la nécessité de se demander si Mordred, à l'instar de Morgane, de Lancelot et même d'Arthur, pourrait revendiquer son intégration à la série des enfances<sup>32</sup>, coécrite par Anne Ferrier et Christelle Guénot, entre 2011 et 2016. Les enfances arthuriennes constituent en effet un thème alliant textes médiévaux et concepts modernes, à l'instar de ce que proposait le deuxième colloque de Rennes intitulé *Enfances arthuriennes*<sup>33</sup>, organisé par Christine Ferlampin-Archer et Denis Huë. Sur ce thème, nous renvoyons aussi à l'ouvrage de 2010 de Nathalie Prince *La littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*<sup>34</sup> ou encore à l'article de Myriam White-Le Goff, « Quel Moyen-âge dans l'édition pour la jeunesse ? » dans l'opus *Médiévalisme : Modernité du Moyen Âge*. Plus directement en rapport avec Mordred, il est indispensable de citer l'article d'Hélène Cordier, consacré à deux romans de Justine Niogret, dont nous étudierons une œuvre, « De la mélancolie à la négation : surpasser l'enfance dans deux romans de Justine Niogret »<sup>35</sup>. Mais les concepts servant de filtres à la rémanence médiévaliste peuvent aussi bien être politiques et philosophiques, ou tendre vers une telle orientation, comme le sous-entend l'article de Marta Fernandez Bueno « La revisión de la épica artúrica medieval en la literatura germano-oriental »<sup>36</sup>, ou encore celui d'Ana Ruiz, dans « Parsifal frente al muro de Berlín: la reescritura del mito artúrico para el cambio político »<sup>37</sup>. Ce dernier article, certes centré sur Perceval, fait la part belle à un Mordred conscient de la valeur historique de la République Démocratique Allemande, en utilisant comme conclusion les dernières paroles qu'il prononce dans *Die Ritter der Tafelrunde*<sup>38</sup>.

---

<sup>31</sup> SUÁREZ, María Pilar, *l'Autre et soi-même. La identidad y la alteridad en el ámbito francés y francófono*, [2004], Madrid, UAM Ediciones.

<sup>32</sup> Les éditions Locus Solus, en 2019, ont fait paraître plusieurs albums, retraçant l'enfance des personnages principaux de la légende arthurienne. Ainsi, on trouve *Merlin : l'enfance d'un enchanteur*, *Morgane : l'enfance d'une magicienne* et *Arthur : l'enfance d'un roi*.

<sup>33</sup> HUË, Denis, FERLAMPIN-ARCHER, Christine, *Enfances Arthuriennes*, [2006], Orléans, Paradigme.

<sup>34</sup> PRINCE, Nathalie, *La Littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*, [2010], Paris, Armand Colin.

<sup>35</sup> Paru dans les *Cahiers Robinson* n°49, en mars 2021, pp.9-20.

<sup>36</sup> Consultable à l'adresse <file:///C:/Users/Utilisateur/Downloads/36579-Texto%20del%20art%C3%ADculo-37696-1-10-20110831.pdf>.

<sup>37</sup> RUIZ, Anna, « Parsifal frente al muro de Berlín: la reescritura del mito artúrico para el cambio político. », in GALLY, Michèle, SUÁREZ, María Pilar, (dirs.) *Figures de Perceval*, op. cit., pp.169-177.

<sup>38</sup> Cf. note 85.

En parallèle de cette appropriation politique de la matière de Bretagne, on constate l'émergence d'un grand nombre d'études centrées non pas sur les idéologies qui peuvent ou non s'exprimer par la légende arthurienne, mais plutôt sur son caractère purement consumériste. Les intertextes arthuriens, jouant sur la *conjointure*, illustrent la richesse sans cesse renouvelable d'un monde ouvert. La matière arthurienne jouit en effet d'une popularité qui va croissant grâce à son association à la culture de masse. C'est l'analyse de Sandra Gorgievski dans *le Mythe d'Arthur : de l'imaginaire médiéval à la culture de masse*<sup>39</sup>. Cette culture de masse, conjuguée aux impératifs chiffrés des fragments du marché littéraire, se conjugue souvent à l'émergence et à la plus grande visibilité de genres considérés jusqu'à très récemment, et non sans mépris, comme de la paralittérature. La *fantasy* médiévaliste, et ses sous-catégories telles que l'*heroic fantasy* ou la *dark fantasy*, jouent avec des archétypes issus de la généralisation des *topoi* du médiévisme. Cette vogue est le point de départ de l'ouvrage de 2007 d'Anne Besson intitulé *La Fantasy*<sup>40</sup>. Il s'agira de voir si Mordret, personnage mineur et savant de la matière médiévale, se voit réhabilité en lui-même ou *via* sa récupération par ses avatars de paralittérature.

Que signifierait pour notre état de civilisation un Mordred sujet de séries, diffusé sur des chaînes, dérivable selon tel ou tel segment de marché ou selon un pourcentage d'approbation ? Le caractère transmédiatique de certaines des œuvres que nous avons intégrées au corpus relève de cette « politique de la sérialité » qu'étudie Matthieu Letourneux dans *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*<sup>41</sup> (2017). Mais il relève aussi de cette création paradoxale assumée par des auteurs qui se disent avant tout admirateurs de tel ou tel personnage qu'ils reprennent à leur compte, dans un but affiché de réécriture, voire de réorientation, ce que Richard Saint-Gelais analyse dans *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*<sup>42</sup>. La mention vue précédemment de la légende arthurienne comme tour d'écrou dans un prospectus publicitaire pour un club de golf, ne vise-t-elle pas à harponner le potentiel acheteur « fan » arthurien ? Le clin d'œil, dans le nom choisi par le groupe de *metal* cité plus tôt, ce clin d'œil disions-nous au personnage félon, destructeur de l'âge d'or arthurien, en dehors de toute sociabilité, ne fait-il pas sens pour des passionnés d'une musique orientée vers les thèmes de la violence, de la guerre, de l'anarchie, de la tyrannie, du nihilisme ?

Enfin, plus que des œuvres générales traitant du médiévalisme ou du médiévisme, d'une association de l'un ou de l'autre avec un sous-genre particulier de la littérature, ou encore d'un processus inhérent à cette dernière dans son ensemble, on constate que paraissent de plus en plus d'œuvres centrées sur un personnage en particulier. C'est ce type d'analyse qui servira de dernier modèle à notre étude. Etudier Mordred, dans une perspective diachronique et polylinguistique, n'est pas très éloigné de ce que l'ouvrage *Lancelot*<sup>43</sup> dirigé par Mireille Séguy tentait de faire en 1996. Plus récemment, citons, dans

---

<sup>39</sup> GORGIEVSKI, Sandra, *le Mythe d'Arthur : de l'imaginaire médiéval à la culture de masse*, [2003], Liège, Editions du Céfal.

<sup>40</sup> BESSON, Anne, *La fantasy*, [2007], Paris, Klincksieck.

<sup>41</sup> LETOURNEUX, Matthieu, *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*, [2017], Paris, Seuil.

<sup>42</sup> SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, [2011], Paris, Seuil.

<sup>43</sup> SÉGUY, Mireille, *Lancelot*, [1996], Paris, Autrement.



la même optique exhaustive, *Figures de Perceval : du Conte du Graal au XXIe siècle*<sup>44</sup>, dirigé par Michèle Gally et María Pilar Suárez. Plusieurs œuvres, plusieurs études permettent de rendre compte des différentes facettes d'un personnage *a priori* unifié par un patronyme unique. Ou par un thème qui agit sur lui à la manière d'un stigmaté, comme c'est le cas du *Perceval en question : éloge de la curiosité*<sup>45</sup> de Christophe Imperiali.

Dans cette catégorie d'ouvrages ou d'articles, il convient de préciser que certains se focalisent sur un personnage repoussant, qui à l'instar de Mordred, se voit attribuer la difficile tâche de jouer le mauvais rôle. C'est le cas de l'analyse « Meleagant como modelo de malvado en *Le chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes »<sup>46</sup> de María del Pilar de Mendoza Ramos dans *Isla abierta: estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*. Et notamment, plus en rapport avec le sujet de cette étude, c'est le cas de l'article : « Mordred, « traître scélératissime » : inceste, amour et honneur aux XIIe et XIIIe siècles » de Martin Aurell et Catalina Girbea dans *La trahison au Moyen Âge : de la monstruosité au crime politique (Ve – XVe siècle)*<sup>47</sup>. Cet ouvrage, s'il tend plus vers une analyse historique que littéraire, utilise Mordred pour dresser le premier des « Portraits de traîtres », comme le dit la deuxième partie. Ce type d'étude centrée expressément sur Mordred est pourtant rare.

Il est en effet fréquent de voir Mordred mentionné dans des ouvrages ou des articles, mais il l'est souvent comme personnage annexe, détour obligé sur la fin arthurienne, sans y figurer en soi et pour soi. C'est le cas par exemple de sa mention dans « Retratos de uma rainha na literatura: Guinevere e a infidelidade em Lanval e a Demanda do Santo Graal – uma leitura comparada desde a raiz celta até a cristandade medieval »<sup>48</sup> de Francisco de Souza Gonçalves. Ou encore de son utilisation dans l'étude de Michael Austin Phillips *A Trust Betrayed: The Role and Evolution of the Arthur-Mordred Relationship in Medieval Arthurian Texts*<sup>49</sup>, de 2012. Or, prendre en compte Mordred comme simple passage obligé, l'évacuer en tant qu'objet d'étude en lui-même, n'est-ce pas passer à côté de ce qui fait l'une des richesses originales de la matière de Bretagne ? Le pessimisme qu'il métaphorise, la fin qu'il provoque, en inscrivant la totalité du système arthurien dans une idéologie de l'incertitude, voire du doute, ne contribuent-ils pas à faire de la matière de Bretagne autre chose qu'un ensemble de « contes si sains et plaisants » ? Il s'agira de se demander si Mordred, à l'instar de Perceval, d'Arthur et plus largement de l'arthurien, appartient à une mythologie parallèle, populaire et décadentiste.

---

<sup>44</sup> GALLY, Michèle, SUÁREZ, María Pilar, *Figures de Perceval : Du Conte du Graal au XXIe siècle*, [2019], UAM Ediciones.

<sup>45</sup> IMPERIALI, Christophe, *Perceval en question : éloge de la curiosité*, [2015], Classique Garnier.

<sup>46</sup> Consultable à l'adresse <file:///C:/Users/Utilisateur/Downloads/Dialnet-IslaAbiertaEstudiosFrancesesEnMemoriaDeAlejandroCi-8530.pdf>, Tome II de *Isla abierta*, dirigé par José Manuel Oliver Frade, publié en 2004, par les éditions de l'Universidad de La Laguna, pp. 845-860.

<sup>47</sup> BILLORÉ, Maïté, SORIA, Myriam (dirs.), *La trahison au Moyen Âge : de la monstruosité au crime politique (Ve – XVe siècle)*, [2010], PU Rennes.

<sup>48</sup> Consultable à l'adresse <http://saber.unioeste.br/index.php/trama/article/viewFile/5768/5125>.

<sup>49</sup> PHILLIPS, Michael Austin, *A Trust Betrayed: The Role and Evolution of the Arthur-Mordred Relationship in Medieval Arthurian Texts*, dirigé par Karen Winstead, du Département d'Anglais de l'Université de l'état de l'Ohio. Consultable à l'adresse : [https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/51997/1/A\\_Trust\\_Betrayed.pdf](https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/51997/1/A_Trust_Betrayed.pdf).

Les œuvres critiques sus-citées utilisent, si l'on résume, plusieurs types d'analyses et de méthodologies. Certaines se centrent sur un personnage ou un thème qu'elles étudient à travers un corpus diachronique. D'autres se centrent sur un corpus, si ce n'est contemporain, du moins inscrit dans la modernité, sans tenir compte de son héritage médiévisse, pour ne livrer une étude que sur *l'hic et nunc* de leur rédaction. Enfin, d'autres œuvres procèdent d'un fonctionnement inverse, et ne s'intéressent qu'à la vision médiévisse. Parce que notre but est de tenter de chercher le fondement mythologique qui expliquerait des dérivations parfois parallèles, parfois incompatibles les unes avec les autres, les références médiévales côtoieront les références modernes, pour déceler la part de tradition et d'originalité qui y est associée.

\*

\* \*

Nous avons mentionné des œuvres essentiellement romanesques et théâtrales qui présentent une inflexion dans cette légende mordretienne immatérielle, relevant plus d'un fond anonyme et universel que d'un hypotexte précis, associable à une date, un auteur réel ou apocryphe. Le panel d'œuvres considérées présente des auteurs parfaitement au fait des débats conceptuels évoqués plus haut comme celui du médiévisse / médiévalisme, tout autant que des auteurs dont la fréquentation assidue des parutions universitaires n'est pas évidente. Il a fallu, dans la mesure du possible, tenir compte des relations entre les auteurs et la matière médiévale, voire galloise. En effet, un Mordred contemporain, formé dans une vaste érudition due à la pratique directe des hypotextes, ne peut être exactement identique à un Mordred conçu uniquement par la fréquentation de cette légende universalisée et immatérielle que nous avons évoquée au début de cette introduction.

D'autre part, nous avons voulu dresser un portrait du « vrai Mordred » aussi polyvalent que possible. Nous avons donc intégré au corpus des œuvres de genres divers pour ne pas circonscrire l'étude à une analyse des parodies, des œuvres de littérature-jeunesse, ou des œuvres destinées à des connaisseurs... Le recours à des œuvres les plus diverses possibles menaçait cependant, dès le début de cette étude, son unité et son équilibre potentiels. Les difficultés matérielles et temporelles ont rendu impossible l'acquisition d'un nombre représentatif et égal pour chaque genre et chaque type d'œuvre ; cependant nous nous sommes astreint, dans la mesure du possible, à avoir au moins une œuvre de chaque genre pour tous les domaines politico-linguistiques de cette étude. Le corpus présente donc autant de réécritures *fidèles*<sup>50</sup> des textes sources que de « belles infidèles », et autant d'œuvres dites sérieuses, avec un degré de littéarité important, que de textes ordinairement classés dans la *paralittérature*.

Nous avons essayé d'employer autant d'œuvres où Mordred apparaît comme personnage secondaire que d'œuvres où il est le protagoniste principal. Nous avons

---

<sup>50</sup> Nous utilisons ici la catégorie définie par Richard Saint-Gelais. Nous y reviendrons plus en détail par la suite.

d'abord envisagé de ne considérer que des œuvres où Mordred occupe le rôle principal, dans l'optique desquelles les stratégies de *concernement* et de *mimesis/ catharsis* visent le développement d'un pathos (sympathique ou antipathique) chez le lecteur/spectateur. Mais nous avons très vite opté pour intégrer malgré tout certaines œuvres où Mordred reste un personnage secondaire (*adjuvant* ou *opposant*). Nous nous sommes en effet rapidement rendu compte que même si Mordred conserve les traits majoritairement dévolus au Mordret médiéval, l'amplification de son rôle charge à chaque fois davantage l'opposition à Arthur de nouveaux concepts, pouvant aller de la révolte au mysticisme en passant par la lutte des classes.

Plus que l'aspect bi-disciplinaire de cette étude, qui constitue autant un sujet d'étude de littérature médiévale que de littérature comparée, il apparaît nécessaire de préciser son aspect multilingue. Il s'agit d'étudier un corpus médiéval — issu de l'ancien français, de l'anglo-normand, du gallego-portugais et du vieux castillan — mais aussi un corpus postérieur, composé d'œuvres francophones, anglophones, hispanophones et lusophones. Si les textes de langue anglaise semblent *a priori* inévitables tant l'association entre monde anglo-saxon et légende arthurienne est forte, l'utilité de textes en langues romanes est déterminante, puisque l'extension de la matière de Bretagne à l'Europe du sud, facilitée par les alliances matrimoniales des XIIe et XIIIe siècle et les transhumances liées à la *Reconquista*, s'accompagne de son amplification et de son adaptation. À la manière de Montesquieu, nous nous demanderons s'il n'y a pas une théorie des climats de la matière arthurienne, et plus particulièrement du traître qui a la charge de provoquer sa fin.

Les œuvres du corpus médiéval ont été choisies en fonction de leur qualité littéraire, bien évidemment, mais aussi de leur succès. Copiées en grand nombre, elles prouvent une réception certaine par le public médiéval. Et rééditées à de nombreuses reprises, ce qui facilita leur consultation, elles prouvent une actualité « toujours recommencée ». La comparaison de ces œuvres médiévales, la recension des similitudes et des contrastes de leurs Mordret respectifs, permettront d'esquisser tout autant un invariant mordretien médiéval que des caractéristiques anodines, propres à chaque région européenne et fonction d'un contexte historique et politique unique. Le corpus médiéval incorpore donc des textes de langues diverses.

Pour les œuvres en ancien français, nous utiliserons majoritairement *le Cycle du Graal* du Pseudo-Map, que nous comparerons régulièrement au *Petit cycle du Graal*, qui lui est légèrement antérieur. Ces deux cycles constituent un fond commun mordretien, dans lequel les auteurs postérieurs, comme nous le verrons, piocheront allègrement. Nous ferons aussi référence au *Myreur de Histors*<sup>51</sup> (Jean d'Outremeuse, fin du XIVe siècle), qui en plus de rappeler la ligne directrice issue de ces deux premiers ensembles narratifs, s'en distingue clairement par la volonté re-créatrice de son auteur, proposant non plus un simple ensemble narratif mais plutôt une « chronique ».

Pour les œuvres du corpus ibéro-roman, nous évoquerons les *Anales Toledanos Primeros* (XIIIe siècle) et *O livro de Linhagens do conde D. Pedro* (Pedro Afonso, Comte de

---

<sup>51</sup> Et plus précisément à deux fragments : « Les Chevaliers de la Table Reonde » et « La Venganche le roy Tristan ».

Barcelos, milieu du XIV<sup>e</sup> siècle), la chronique et le livre des lignages parce que genres ouvertement orientés politiquement, *a priori* plus que ce que peut l'être le « contes si sain » catégorisé par Jean Bodel, qui récupèrent par traduction et adaptation un fond qui leur est étranger : le rôle de l'ennemi, traître familial et félon, y acquiert la profondeur d'une moralité cachée. C'est dans la même optique, afin de mesurer quelle part d'adaptation il peut y avoir relativement à Mordret — et à Mordred par procuration —, que nous ferons allusion à *A Demanda do Santo Graal* (XV<sup>e</sup> siècle), version portugaise de la Post-Vulgate, et à la version castillane *La Demanda del Sancto Grial*, via le texte publié à Séville en 1535.

Mais ces deux ensembles médiévaux ne peuvent être compris et analysés en eux-mêmes que par rapport à l'héritage commun qu'ils tirent des textes latins, rédigés entre le Xe et le XII<sup>e</sup> siècle. Nous intégrerons ainsi les *Annales Cambriae* que Geoffroy de Monmouth a probablement utilisées comme source à l'*Historia Regum Britanniae* (première moitié du XII<sup>e</sup> siècle), première codification écrite d'un patron mordretien plus ou moins figé. Le fonds gallois, qui est sans doute le substrat celtique de la légende arthurienne christianisée et répandue dans le continent européen par les faits évoqués ci-dessus, relève d'une production orale, et si une partie de ce fonds a été intégrée à la compilation que veulent être les *Annales Cambriae*, la majeure partie des éléments que l'on pourrait trouver sur Medrawt, l'ancêtre de Mordret et de Mordred, reste inabordable. D'autant que le moyen gallois, langue des *Mabinogion*, nous est inaccessible. Nous nous contenterons alors d'y faire référence *via* la traduction en français de Pierre-Yves Lambert.

La transition entre les deux systèmes civilisationnels que sont le Moyen Âge et l'époque moderne apparaîtra dans notre étude par le biais d'un corpus malheureusement trop réduit. Pour les textes anglais, nous utiliserons très succinctement le *Morte Darthur* de Malory de 1485. Son impact sur le figement du rôle mordretien est déterminant et plus qu'en elle-même, nous analyserons son utilisation dans des œuvres d'auteurs contemporains en tant que source principale d'informations pour leur volonté de réécriture. Pour les textes ibériques, nous nous limiterons à *La Demanda del Sancto Grial*, déjà évoqué. À trente ans d'intervalle, ces deux œuvres récupérant la quasi-totalité de la matière arthurienne présentent deux fins mordretiennes radicalement opposées quant à leur signification et interprétations.

Pour le corpus contemporain, nous nous concentrerons toujours sur des textes des domaines ibériques, anglo-saxons et français, même si nous nous permettrons quelques allusions à une nouvelle japonaise *Kairo-kō* (Natsume Sōseki, 1905) et à une pièce de théâtre allemande, *Die Ritter der Tafelrunde* (Christoph Hein, 1989).

Le corpus lusophone contemporain sera malheureusement très mal représenté puisque nous n'intégrons qu'une seule œuvre : *Mordred : o Cavaleiro Traidor* (Joana Mantovani Garbelotto, 2011). Il s'agit d'un livre brésilien illustré pour enfants appartenant à une série de vulgarisation de la matière de Bretagne.

Les textes de langue anglaise appartiendront à plusieurs siècles. Pour le XIX<sup>e</sup>, nous étudierons deux pièces en langue anglaise, inspirées par la redécouverte du texte de Malory, parues la même année (1895) et toutes deux intitulées *Mordred* (Henry John

Newbolt et William — chez qui elle est sous-titrée *A Tragedy* — et Wilfred Campbell). Leur titre commun à lui seul suffit à illustrer le changement radical dans la perception de Mordred. Le corpus anglo-américain des XXe et XXIe siècles sera plus fourni. Nous évoquerons *The Fall of Arthur* (posthume 2013) bien que non terminé, puisque l'un des chants de Tolkien est centré sur Mordred. Nous utiliserons aussi *The Book of Mordred* (Vivian Vande Velde, 2005), *Avalon High* (Meg Cabot, 2005), et *The Prince and the Program* (Aldous Mercier, 2012), trois romans à destination d'un public-cible.

L'œuvre française centrale de cette étude sera *Graal Théâtre*, pièce paradoxale qui se proclame nouveau point central de toute la matière arthurienne dont elle est compilation. L'inversion entre hypotextes et hypertextes auquel procède cet ouvrage témoigne du débat entre médiévisme et médiévalisme, d'un changement structurel théâtral et romanesque — en un mot littéraire —, mais aussi des différents stades mordretiens pouvant amener au « vrai Mordred ». Nous utiliserons une trilogie composée de *Merlin, Morgane, Arthur*, (Michel Rio, 1989, 1999 et 2001) qui tiennent ensemble par les relations amoureuses et intellectuelles que les personnages éponymes entretiennent entre eux, relations dont Mordred est le fruit saturant la fin commune aux trois tomes. Ce caractère unifiant de Mordred sera aussi l'optique de notre étude sur le roman *Mordred* (Justine Niogret, 2013). Cette œuvre éponyme a une place déterminante dans notre corpus puisqu'elle s'attelle à la lourde tâche de réécrire les relations du trio Arthur / Morgane / Mordred du point de vue de ce dernier. Nous étudierons aussi un ouvrage de science-fiction, *Bankgreen* (Thierry Di Rollo, 2011), dont le rapport avec la matière arthurienne peut sembler très lointain, mais dont le personnage principal se nomme Mordred. Enfin, nous analyserons deux œuvres transmédias. D'abord nous verrons quelques planches du dernier tome, intitulé *Medrawt : le traître*, de la série *Arthur : une épopée celtique* (David Chauvel et Jérôme Lereculey, 1999-2006), une bande dessinée s'inspirant des premiers textes médiévaux intégrés au corpus, c'est-à-dire des *Annales Cambriae*, de l'*Historia Regum Britanniae* et du *Mabinogi*. Puis nous essaierons d'analyser *les Récits de Farengoise* (Tommy-Lee Baik, 2015), œuvre supposée livrer des informations contenues entre deux saisons d'une websérie, nommée *Mordred*.

Pour les textes hispanophones, nous utiliserons un texte galicien, la nouvelle « Amor de Artur » de Xosé Luís Méndez Ferrín, mais malheureusement dans une version castillane, qui a la particularité de remplacer Mordred, que la légende universalisée identifie le plus généralement comme le mauvais neveu, par Gauvain, son aîné, traditionnellement proposé comme modèle. Nous analyserons aussi « La Muerte del rey Arturo », autre nouvelle galicienne de Carlos González Reigosa, qui conclut un recueil ouvertement appelé à être lu, par Méndez Ferrín, en opposition à l'appropriation de la matière de Bretagne par le monde anglo-américain. Dans ce contexte revendicatif et identitaire de la légende arthurienne, nous nous pencherons sur *Sir Mordred, hijo de Ávalon* (Imma Mira Sempere, 2012). Il s'agit d'un texte catalan pour la jeunesse qui se voulait le premier tome d'une trilogie. Enfin, nous utiliserons deux ouvrages de vulgarisation, tous deux intitulés *El Rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda* (l'un

de José María Huertas Ventosa<sup>52</sup>, parut en 1940 et l'autre de Pablo Mañe, édité en 1982), et à destination des enfants, mais dont les diégèses retracent la totalité de la matière arthurienne.

\*

\* \*

« *Nous voguons sans cesse entre l'objet et sa démystification, impuissants à rendre sa totalité : car si nous pénétrons l'objet, nous le libérons mais nous le détruisons ; et si nous lui laissons son poids, nous le respectons, mais nous le restituons encore mystifié* »<sup>53</sup> : tel est le paradoxe auquel se confronte le mythologue, selon Barthes. S'interroger sur les mythologies de Mordred en Occident, dès que l'on a cette définition en tête, peut paraître prétentieux et peut être décevant.

Cependant, en effectuant une typologie des divers Mordreds que les œuvres du corpus présentent, nous nous concentrerons sur les évolutions sociales et politiques que les traits déterminés dévoilent pour nous demander si le « vrai Mordred » (s'il existe) ne révèle qu'un goût contemporain pour les anti-héros repoussants ou s'il s'agit au contraire de l'avènement d'un invariant décadentiste.

Notre typologie s'intéressera aux divers Mordreds selon qu'ils représentent, dans les œuvres choisies, une fin en soi ou un simple moyen intégré au vaste sujet de la mort du roi Arthur. L'intérêt que l'on pourra leur porter, s'ils ne sont que des personnages secondaires — comme les Mordrets médiévaux semblent l'avoir été — ne sera évidemment pas le même que s'ils volent la vedette aux héros plus traditionnels de la matière de Bretagne. Cette dernière possibilité sous-entendrait un renversement du fonds arthurien par certains auteurs, renversement *a priori* manichéiste, voire utilitariste. Les processus employés dans ce renversement nous amèneront à nous interroger sur les lectures successives de l'implication de Mordred dans la fin logrienne.

Mordred, passant d'un extrême à un autre *via* la coexistence de plusieurs Mordreds et Mordrets, pourrait dès lors balayer tout le spectre de la comédie humaine. Atomisé en autant d'entités qu'il pourrait y avoir de types d'œuvres, il pourrait rendre compte, littérairement, de l'atomisation sociétale et des évolutions successives de la *polis* qu'il est supposé menacer dans la fiction. Nous étudierons alors l'utilisation modernisée, à chaque époque donnée, du rôle mordretien. L'actualisation de celui-ci et sa réhabilitation se font-elles pour elles-mêmes ou pour l'utilité qu'il peut présenter ?

L'étude de ces variations révélera indirectement des motifs récurrents, invariants, dont nous devons analyser la symbolique et la portée. Mordred, supposé provoquer les *Dark Ages*, la violence et la Terre Gaste, serait-il l'invariant d'un sentiment de décadence, d'angoisse face à un ennui généralisé, et de crainte face aux désenchantements du

---

<sup>52</sup> Dans le cas de l'ouvrage de Huertas Ventosa, le titre en première de couverture est abrégé en *Rey Arturo*. Nous reprendrons cette abréviation dans cette étude.

<sup>53</sup> BARTHES, Roland, *Le Mythe aujourd'hui*, in *Roland Barthes : Œuvres complètes*, tome 1 (1942-1965), op. cit., p. 719.

monde ? L'individu en dehors de la chevalerie serait-il le héros d'une individualité entièrement fascinée par elle-même, en rupture civilisationnelle ?

# 1. Un processus de réhabilitation : de l'innocence à l'absolution de Mordred

Le personnage aujourd'hui connu sous le nom de Mordred est plus complexe qu'il n'y paraît. Il n'y a en effet pas un seul Mordred, immuable et parfaitement identifiable dans la catégorie proppienne des opposants. On peut même affirmer que s'est mise en place une réhabilitation de Mordred. Ses caractéristiques sont, d'un point de vue synchronique, diverses, et l'on pourrait même croire qu'à un niveau diachronique, il y a comme une modulation cyclique de ses traits distinctifs. Il est dès lors possible de dresser, à travers l'héritage morphologique entre Medrawt et Mordred, une typologie des Mordreds, tenant compte à la fois des époques de chacune de ses identités, du domaine linguistico-politique et du genre (et parfois même de l'ambition littéraire) des œuvres dans lesquelles ils apparaissent.

Pourtant, cette malléabilité, si on la considère plus en détail, provient non pas d'une flexibilité du patron de Mordred, mais bien plutôt de son inexistence. Les traits potentiels des divers Mordreds ne sont pas issus d'une source unique d'autorité. Au contraire, la multiplicité et la variabilité des textes définissant leur propre Mordred font qu'il est un personnage protéiforme, que chaque auteur peut obtenir par recombinaison des particularités des autres personnages-types de la légende arthurienne. Si les autres chevaliers de la Table Ronde sont identifiables par quelques attributs spécifiques (qu'il s'agisse d'un objet, d'un sentiment ou encore d'une aventure), l'entité Mordred est reconnaissable par l'absorption potentielle des dits attributs de ses homologues — qui en fait ne le sont en rien.

Cette construction mordretienne par excroissance, construction que l'on observe tout au long de l'histoire identitaire des différents Mordreds, provoque des changements dans l'unité sémiologique normalement co-associée à chaque personnage littéraire. Parce que Mordred est le miroir plus ou moins respectueux des reflets des autres chevaliers de la Table Ronde, il devient plus ou moins repoussant selon l'œuvre considérée et selon son contexte. La réhabilitation de certains types de Mordreds construit, tout en s'y résumant, une défense du rôle mordretien.



## 1.1. De Medrawt à Mordred

Le *Bankgreen* de Thierry Di Rollo présente au lecteur un Mordred en tant qu'objet d'étude. L'un des personnages qui accompagnent temporairement Mordred, de nuit et en cachette, essaie de planter sa lame à travers le heaume du varanier<sup>54</sup>. « *La fente noire l'attire irrésistiblement. ... Niobo dégaine sa lame, la tient de ses deux mains jointes au-dessus du heaume, puis la descend graduellement. ... La lame s'enfonce dans la fente du heaume, littéralement avalée par l'intérieur de l'armure. Elle ne ressort nulle part... Niobo effaré, ne comprend rien à ce qui lui arrive...* »<sup>55</sup> C'est la curiosité de savoir ce qu'abrite l'armure qui pousse le jeune Niobo à agir de la sorte. C'est, d'une certaine manière, une scène de biologie expérimentale. L'armure vide, si elle est un *topos* de la déconstruction du mythe chevaleresque depuis Robert Bresson, est éclairante quant au personnage de Mordred. Le Mordred *a priori* vide de Thierry Di Rollo correspond parfaitement à la définition impossible du patron mordretien. La conclusion « scientifique » de Niobo, tirée de ses hypothèses, de son expérience et de son observation, est sans appel : « *Il n'y a rien. Tu es fait de creux, de vent, d'absence.* »<sup>56</sup>

La question reste cependant de savoir si cette conclusion, sur un Mordred diégétique et particulier, peut se généraliser à tous les Mordreds, à un niveau extradiégétique. L'idée qu'un personnage soit bâti uniquement d'absences est intéressante. Le patron mordretien n'est que le résultat poussé à l'extrême d'un manque d'informations fixes et figées au départ. On est dans ce que Philippe Hamon, dans « Pour un statut sémiologique du personnage »<sup>57</sup>, nomme un « *personnage-référentiel* »<sup>58</sup>, une sorte de signifié sûr, fixé et immuable du Traître parricide. Mais qui ici correspondrait justement à une typologie injustifiée, plaquée sans nuance sur une référence dont les origines trop floues ont fini par se perdre.

On trouve en effet peu de détails sur le personnage de Mordred dans les premiers textes de la matière arthurienne. Certes, il s'agit non pas d'un manque, ni d'un inintérêt pour le personnage, mais plutôt d'un mode de construction romanesque. Les attentes n'étaient pas dans la description physico-clinique de tel personnage. De manière anachronique, les auteurs cherchent à combler ce qui leur apparaît, en fonction de leurs modes de représentation et de présentation romanesque, comme un trou, un oubli, voire une injustice, utilisant un nom pour des réalités et des créations diverses, tantôt concordantes, tantôt contradictoires. Comme l'explique Richard Saint-Gelais, dans un système fictionnel comme la matière arthurienne où les textes sont simultanément tous autographes et

---

<sup>54</sup> Le seul lien entre un varanier et un chevalier semble *a priori* une déclinaison suffixale, grâce au suffixe « -ier » entre le nom d'une monture « cheval » / « varan » et l'homme en armure qui l'utilise.

<sup>55</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 275-276.

<sup>56</sup> *Id.*, p. 277.

<sup>57</sup> HAMON, Philippe, in *Littérature*, mai 1972, pp.86-110.

<sup>58</sup> *Id.*, p. 95. « ... personnages historiques (Napoléon III dans les *Rougon-Macquart*, Richelieu chez A. Dumas...) mythologiques (Vénus, Zeus...) allégoriques (l'Amour, la Haine...) ou sociaux (l'ouvrier, le chevalier, le picaro...). Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et *reconnus*) ».

allographes, « *il ne viendrait pas à l'esprit des lecteurs de mettre les dérivés en regard d'autre chose que du récit original... tout se passe comme si chacun était entouré d'une frontière invisible limitant ses échanges — à sens unique — avec le seul récit original* »<sup>59</sup>. Ou, pourrait-on préciser dans le cas particulier du récit arthurien, considéré comme le seul récit originel.

Il y a donc un placage, à la fois arbitrairement sociétal — ce que nous analyserons plus loin — et individuel, caractéristique de chaque auteur, qui est d'abord un relecteur de la matière arthurienne. Comment dès lors envisager une étude du personnage Mordred, quel Mordred est considéré comme celui du texte originel ? Ne serait-il pas plus judicieux de parler de *persona* mordretienne ? D'ailleurs, à partir de quel texte est-il judicieux ou non d'évoquer cette dernière ? Doit-on considérer les seuls textes où le référent apparaît sous sa forme moderne « Mordred » ? Ou doit-on en considérer les diverses variantes, comme s'il s'agissait d'autant de stades et de strates des *personae* multiples ?

En effet, si les noms « Medrawt », « Mordret » ou « Mordred » sont issus de la même racine « Medrawd » — avant-dernier roi du royaume d'Ergyng, aux environs de 590, cousin du roi de Gwent, Athrwys, avec lequel il aurait eu des différends territoriaux et considéré comme le personnage historique substrat de Mordred —, comment considérer les noms créés *a priori* de toutes pièces, aux paronomases plus qu'intrigantes ? Le Mordred de Joana Mantovani Garbeletto présente plusieurs patronymes, dont l'association révèle un syncrétisme culturel, religieux et politique, bâti autour du personnage. Nous reviendrons par la suite sur ce syncrétisme, mais il est éclairant de voir à quel point l'onomastique mordretienne est floue : « *O rei Artur era adorado por seus súditos e invejado por muitos, principalmente por Guidion, mais conhecido como Mordred, que na linguagem do povo da floresta significava "mau conselho"*. »<sup>60</sup> Outre que la signification est probablement inventée, cette association entre Gwidion<sup>61</sup> et Mordred n'est pas un fait unique ; certes nous n'avons pas intégré cette œuvre au corpus, mais dans la série de Marion Bradley Zimmer, *The Mist of Avalon*, « Mordred » est le nom donné au fils de Morgane, lors de son arrivée à la cour d'Arthur à Camelot, alors qu'il est initialement prénommé « Gwidion ».

Il est intéressant de voir à quel point les théories relatives à l'onomastique mordretienne sont foisonnantes, tantôt imbriquées, tantôt contradictoires. Nous renvoyons à la compilation de celles-ci faite par Tyler R. Tichelaar dans la deuxième partie (intitulée justement « Mordred ») de son étude *King Arthur's children*<sup>62</sup>. Il nous semble cependant nécessaire de rappeler ici les principales filiations étymologiques des

---

<sup>59</sup> SAINT-GELAIS, Richard, *Fictions transfuges : La transfictionnalité et ses enjeux*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 2011, Partie VII Systèmes, p. 321.

<sup>60</sup> « Le roi Arthur était adoré de ses sujets et envié par beaucoup, principalement par Gwidion, plus connu sous le nom de Mordred, qui dans le langage du peuple de la forêt, signifiait « mauvais conseil » Trad. ori. D'après MANTOVANI GARBELOTTO, Joana, *Mordred : o Cavaleiro Traidor*, op. cit., p. 4.

<sup>61</sup> Pour la mythologie celtique brittonique, et pour la quatrième branche du Mabinogi, Gwidion est un magicien, neveu du roi Math au conseil duquel il appartient. Comme Mordred, il est membre d'une fratrie qui contient quatre autres frères. Et comme Mordred avec Guenièvre dans certaines branches arthuriennes, Gwidion enlève Goewin, une vierge au service de son oncle.

<sup>62</sup> TICHELAAR, Tyler R., *King Arthur's Children*, Modern History Press, coll. The Reflections of Camelot Series

différentes formes du nom aujourd’hui majoritairement orthographié « Mordred ». Tichelaar explique en effet que le nom « Mordred » a plusieurs racines possibles, chacune renvoyant à une strate perceptive et interprétative du personnage. « *One theory, dit-il, is that the name is derived from the Welsh verb medr-u, meaning “to hit with a missile”, or metaphorically to be hit with the sense of knowledge or understanding* »<sup>63</sup>. Or cet héritage anthroponymique gallois du personnage est concurrencé par l’héritage irlandais : « *it may have some relation to the Irish word midiur, meaning “I judge”* »<sup>64</sup> continue-t-il. Il rappelle enfin que Rhys donne une autre explication étymologique au patronyme Mordred : « *it must have followed suit with the Old Breton form, Which was Mordrot. The Welsh forms Medrawt and Medrod point to an earlier stage, Mëdrot or Mëdrat; but Mëdrot will explain the Breton form too, if only we suppose its second vowel to have attracted its first to its own sound.* »<sup>65</sup> La richesse et la multiplicité des Mordreds que nous allons étudier ici est donc à la fois la cause et la conséquence de ces multiples origines onomastiques potentielles. Si l’on applique la théorie du signifiant et du signifié de Saussure aux noms successifs de l’entité globale que nous appellerons « Mordred », alors chaque type de Mordred correspond à un nom particulier. Le Medrawt gallois — ou qui s’en revendique ouvertement, par l’emploi de cette orthographe précise — ne serait pas l’ancêtre du Mordret de Gautier-Map, qui lui-même ne serait pas le même qu’un Mordred actuel, qui servirait par exemple de produit d’appel pour une boutique de golf comme nous l’avons vu plus haut.

Or, si le nom « Mordred » est lui-même problématique, si l’orthographe de cette entité littéraire est elle-même porteuse de sens, doit-on dès lors considérer les personnages dont les noms assont avec celui du sujet de cette étude ? Comment considérer « Melkor » par exemple, « le puissant qui se dresse » dans le *Silmarillion* de Tolkien qui connaissait parfaitement les premiers textes arthuriens et leurs diverses réécritures ? Melkor qui devient Morgoth « le noir ennemi du monde », exactement comme lors du passage entre le monde celtique et le monde chrétien, associé à un changement du système morphologico-phonétique, la variante allomorphe en « Me » cède la place à celle en « Mor » ? De même, comment considérer Mordaunt, le fils de Milady de Winter chez Dumas qui meurt dans un combat œdipien contre Athos, comte de la Fère<sup>66</sup> ? Sans parler des confusions plus ou moins volontaires des auteurs qui participent à un effet de transfert des patronymes et *in fine* des caractères, avec d’autres personnages comme le

---

<sup>63</sup> « Une théorie est que le nom est dérivé du verbe gallois medr-u, signifiant « frapper avec une flèche », ou métaphoriquement parlant frapper à l’aide d’une connaissance ou d’une finesse.» Trad. ori. D’après *Id.*, p. 35.

<sup>64</sup> « Il pourrait avoir une connection avec le mot *midiur*, signifiant « Je juge » » *Ibid.*

<sup>65</sup> RHYS, in TICHELAAR, Tyler R, op. cit., p. 36.

<sup>66</sup> DUMAS, Alexandre, *Vingt ans après*, chap. LXXVII, Baudry, Paris, 1845, La Pléiade,

Melwas gallois qui enlève à Arthur son épouse Gwenhwyfar<sup>67</sup>, dans l'équivalent de la légende arthurienne Meleagant, ou encore Gwydion, qui dans la mythologie celtique est le cinquième membre d'une fratrie, comme Mordred, et qui est associé à la ruse et à la mise en place du viol de Goewin, « la plus belle ... »<sup>68</sup> Enfin, faut-il prendre en compte les personnages qui, certes, n'ont aucun lien patronymique avec les racines Me/Mel/Mor, mais se voient affecter – infectés, pourrait-on dire — des caractères considérés, selon les branches de la matière arthurienne les plus influentes, comme inhérents à Mordred ?

### 1.1.1. Mordred ou Mordreds : typologie des œuvres

Les différentes *personae* mordretiennes apparaissent plus particulièrement lors de la superposition des différentes œuvres du corpus. Parmi celles-ci, il est en effet difficile, voire impossible dans certains cas, de trouver deux Mordreds parfaitement identiques. Les qualités à proprement parler littéraires des œuvres que nous avons sélectionnées ne sont pas notre critère de sélection des *personae* mordretiennes. Nous nous sommes intéressé aux métamorphoses d'un personnage dont il apparaît, à l'usage, qu'il est singulièrement significatif de l'évolution des mentalités, particulièrement de notre rapport à l'histoire. Les multiples Mordreds que nous évoquerons au sein de cette étude évoluent ainsi dans un éventail de textes allant d'œuvres classiques et reconnues à des ouvrages moins évidents ou dont l'extrême modernité ne leur a pas donné l'occasion de s'imposer dans le champ culturel.

Au Moyen Âge, si le tissu arthurien semble s'être étoffé essentiellement par *transductio* et *amplificatio* / *reductio* des quelques textes les plus emblématiques, il est nécessaire de se demander si ces deux processus aujourd'hui, en ayant étendu la renommée de ces derniers, ont conservé les traits caractéristiques associés précédemment à Mordred ou si, à l'inverse ils ont inspiré la réhabilitation mordretienne, ou du moins l'extension de ses rôles et significations. Dès lors, Mordred est-il un simple personnage médiévaliste, que les auteurs récupèrent par fidélité ou devoir, à partir de textes qu'ils réécrivent et réadaptent respectueusement à leurs époques pour créer une œuvre opportunément médiévaliste qu'ils chargent d'une double historicité<sup>69</sup>, ou est-il un personnage purement médiévaliste, que les auteurs saisissent par opportunisme pour mettre en branle les certitudes d'un monde proposé comme moyenâgeux ?

---

<sup>67</sup> L'équivalent de Melwas dans la légende arthurienne est *a priori* Meleagant, orchestrateur de l'enlèvement de Guenièvre et défait par Lancelot libérant cette dernière, selon *Lancelot ou le chevalier à la charrette*, Chrétien de Troyes, XII<sup>e</sup> siècle. Sur Melwas, le ravisseur de Gwenhwyfar, Martin Aurell et Catalina Girbea expliquent qu'il est l'opposant originel d'Arthur : « Aux origines, cependant, le thème de l'enlèvement de la reine n'est pas le fait d'un traître de la famille ou de la maisonnée d'Arthur, ni même de l'un de ses alliés. Son rival est plutôt un ennemi de longue date, un autre roi qui lui ravit son épouse non consentante. Il s'appelle Melwas dans la *Vie de saint Gildas*, que rédige, vers 1130, le moine gallois Caradog de Llancarfan à la gloire du monastère de Glastonbury. » in « Mordred, « traître scélératissime » : inceste, amour et honneur aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles » in *La Trahison au Moyen Âge*, op. cit., p 133-149, consultable à l'adresse <https://books.openedition.org/pur/125553?lang=fr>, consulté le 04/03/2021.

<sup>68</sup> « Math fils de Mathonwy », quatrième branche du *Mabinogi*, XII-XIII<sup>e</sup> siècles, Gallimard, coll. Du monde entier, p. 95.

<sup>69</sup> Nous utilisons ici le sens que Georg Lukács donne à l'expression, à partir de son analyse sur la création romanesque au XIX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit du double rapport entre la réalité historique choisie comme cadre à la diégèse d'une œuvre et celle du contexte où ladite œuvre est composée. Voir *Le Roman historique*.

Avant de se lancer dans une quelconque analyse, il convient de savoir si Mordred est un simple personnage parmi d'autres, si son apparition est la conséquence d'une transcription de l'histoire de ce que les Romains avaient nommé *Britannia*, d'une réactualisation de la matière de Bretagne, ou bien encore s'il est au contraire un personnage hormis les autres, s'il existe indépendamment, pourrait-on dire, du cycle arthurien, si son existence en tant que personnage littéraire peut s'affranchir du climat de connivence sur lequel sa comparution joue.

L'emploi de Mordret comme un personnage de connivence, un personnage obligatoire au traitement du cycle arthurien, est un premier critère qui pourrait permettre une typologie des œuvres employant ce personnage. Critère que l'on serait tenté de combiner avec un regroupement chronologique des œuvres. En effet, la totalité des œuvres médiévales du corpus — qu'il s'agisse d'œuvres contemporaines au triomphe littéraire de la matière de Bretagne lors des XIIe-XIIIe siècles ou d'œuvres plus tardives composées lors du Moyen Âge tardif des XIVe et XVe siècles — et des œuvres de la Renaissance relatives au cycle arthurien, ne mobilisent Mordret que comme un élément parmi d'autres du cycle arthurien. Il y est un personnage-topos. Aucune ne le considère en lui-même ni pour lui-même, sinon par rapport à son action dans le royaume de Logres, premier sujet véritable de la matière de Bretagne (arthurienne plus précisément). Il est un élément mineur, aussi déterminant que puisse être son rôle dans la fin logrienne. Là où Lancelot, Perceval, Gauvain et même son autre frère Agravain se voient dédier un ensemble narratif, Mordret n'apparaît essentiellement qu'en caméo, pourrait-on dire, dans les œuvres médiévales. Ses apparitions constituent d'ailleurs pour les narrateurs l'occasion d'une prolepse concernant la fin logrienne, exercice de style en soi pour les scribes de l'époque. Il nous faudra donc étudier le *Petit cycle du Graal*, la trilogie attribuée à Robert de Boron (et plus particulièrement le *Perceval* en prose<sup>70</sup> du premier quart du XIIIe siècle, qui comme l'explique Emmanuèle Baumgartner « *semble relever de la pratique, très courante dans les romans en prose du Graal, de la pseudo-graphie* »<sup>71</sup>), et le *Cycle de la Vulgate* ou *Lancelot-Graal*<sup>72</sup>, dit Pseudo-Gautier Map, pentalogie postérieure au *Petit cycle du Graal*. Ces deux ensembles narratifs, appartenant au même genre littéraire, sont les premières œuvres à cloisonner Mordret dans ce rôle de figurant arthurien et elles incarnent de fait des références avec lesquelles les œuvres postérieures composeront. Si ces deux œuvres agissent comme des sources pour tout hypertexte potentiel, constituent-elles un héritage mordretien de la figuration, tant du point de vue de sa faible évocation — relativement à d'autres chevaliers — que dans son rôle destiné à être insignifiant voire totalement méprisable ?

---

<sup>70</sup> Comme œuvre de référence, nous utiliserons sa traduction, sous le titre *Merlin et Arthur : le Graal et le Royaume*, réalisée par Emmanuèle Baumgartner, dans l'ouvrage *La Légende arthurienne, le Graal et la Table Ronde*, établi sous la direction de Danielle Régnier-Bohler, pour les éditions Robert Laffont, [Paris] collection Bouquins, 1989.

<sup>71</sup> BAUMGARTNER, Emmanuèle, dans son Introduction à la traduction ci-dessus citée, p. 313.

<sup>72</sup> Nous utiliserons, comme version de référence, l'édition publiée par Gallimard, dans la collection la Pléiade, sous la direction de Philippe Walter, parue en trois volumes (sortis respectivement en 2001, 2003 et 2009) réunis sous le titre global *Le Livre du Graal*. Les divers textes attribués à Gautier Map ayant été traduits par des contributeurs nombreux, nous évoquerons au fur et à mesure de cette étude les fragments, leur traduction, et leur référence.

En effet, ces deux cycles cristallisent un rôle mordretien intimement félon et parjure et l'utilisent comme l'ultime antagoniste au roi Arthur lors de la bataille finale de Salesbières. On constate qu'à quelques années près on note déjà une potentielle différence entre les Mordrets des Pseudo-Robert de Boron et Pseudo-Gautier Map. En effet, si le Pseudo-Robert de Boron ne précise pas que Mordret est l'adversaire direct et le régicide d'Arthur lors d'un combat singulier, la *Vulgate* les fait s'affronter et c'est à Mordret que le roi doit sa convalescence en Avalon. Comment dès lors ne pas considérer comme « normales » des divergences mordretiennes entre des œuvres de genres divers et espacées, dans leur date de composition, par plusieurs siècles ?

De fait, cette minoration figurative de Mordret est en soi la suite logique de la transformation romanesque des chroniques relatives à l'histoire plus ou moins mythologique d'Angleterre. Il semble que le renversement entre les genres de la chronique (Mordret ayant *a priori* un substrat avéré et gallois à travers Medraut) et du roman — genre en pleine éclosion aux XIIe et XIIIe siècle — permet une première évolution dans la composition littéraire de l'entité « Mordret ».

Celle-ci est déjà un personnage secondaire dans les chroniques, lesquelles n'évoquent son action que comme un passage obligé dans un enchaînement d'événements qui doivent déboucher sur un temps contemporain à celui de la composition de la chronique. Les *Annales Cambriae*<sup>73</sup> datées du Xe siècle, *l'Historia Brittonum* datée entre le IXe et XIe siècle et *l'Historia regum Britanniae*<sup>74</sup> du XIIe siècle faisaient déjà de Mordret un figurant, au sens propre, un être qui doit figurer dans l'histoire du pays, mais qui ne l'incarne pas. Mais la divergence que l'on observait avec les Pseudo-Robert de Boron et Pseudo-Map est déjà en germe dans ces hypotextes. Aucun doute sur la félonie de Mordret dans la chronique de Geoffroy de Monmouth, mais les *Annales Cambriae*, qui lui sont antérieures, ne disent pas explicitement que Mordret est l'opposant d'Arthur, elles disent seulement que les deux sont morts lors de la bataille de Camlann. La possibilité que Mordret fût alors dans le camp du roi existe bel et bien. Chronologiquement, la félonie, le parjure ou le régicide de Mordret ne se justifient donc pas, du moins pas dans leurs détails les plus infimes puisqu'il semblerait que le caractère positif de Medraut se soit inversé, comme le montre la comparaison entre les cycles et les chroniques. Mais un nouveau critère unifiant les œuvres regroupées jusque là semble émerger : Mordret serait intimement lié à la mort réelle ou métaphorique d'Arthur.

On constate d'ailleurs que ce critère figuratif de Mordret et son implication dans la fin du roi, que son rôle de figurant paradoxalement déterminant, sont partagés non seulement par les trois chroniques et les deux cycles narratifs déjà évoqués, mais aussi par un texte dont le fonds n'est plus tant ni l'arc narratif de Bretagne ni le segment des chroniques historiques dont est issue la narrativisation arthurienne, mais plutôt la mise en texte elle-même.

---

<sup>73</sup> Nous utiliserons, comme version de référence, la version A du manuscrit consultable à l'adresse [https://la.wikisource.org/wiki/Annales\\_Cambriae\\_A](https://la.wikisource.org/wiki/Annales_Cambriae_A) et dans sa traduction en anglais à l'adresse <https://sourcebooks.fordham.edu/source/annalescambriae.asp>, consultées toutes deux le 22/08/2020.

<sup>74</sup> Comme version de référence, nous utiliserons celle du manuscrit numérisé par la BNF, en consultation libre sur Gallica à l'adresse <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90659953/f1.image>.

Jean d'Outremeuse dans *Ly Myreur des Histors* de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle évoque aussi le rôle mordretien. Comme l'explique Richard Träschler : « *Le Myreur de Jean D'Outremeuse est la synthèse entre le roman, centré sur des personnages particuliers avec des destins exceptionnels qui font précisément l'objet de la relation, et la chronique, où les acteurs ne font que passer avant de laisser leur place à d'autres.* »<sup>75</sup> Et si le *Myreur* présente des caractéristiques relatives à Mordret communes avec d'autres textes — Mordred régicide et parenticide, Mordred amoureux..., nous les étudierons plus en détail dans les symboliques qu'elles portent —, on constate que ce texte présente une évolution majeure et radicale quant à la biographie mordretienne : celui-ci ne meurt plus en même temps qu'Arthur comme c'était le cas dans les *Annales Cambriae* ; il ne meurt plus face à lui comme c'était le cas dans *l'Historia Regum Britanniae* ou encore dans le *Petit cycle du Graal* ou dans la *Vulgate*, mais emmuré vivant par Lancelot, dévoreur du corps de son amante Guenièvre, épouse infidèle d'Arthur. Comme dans tous les hypotextes cités jusqu'à présent, Arthur part en campagne à l'étranger, Mordret se voit confier la régence du royaume, comme dans le *Petit cycle* et dans la *Vulgate* Mordret développe des sentiments pour Guenièvre, et comme dans le *Petit cycle*, celle-ci lui cède. Si Mordret n'est toujours qu'un parmi tant d'autres, qu'un élément parmi l'histoire du monde (dont l'arthurien n'est qu'une infime partie) que se propose de dresser l'auteur des origines du monde jusqu'à sa date de naissance, que signifie cette composition mordretienne influencée par un *topos* littéraire médiéval ? Un Mordret décliné selon l'inversion du thème du cœur dévoré<sup>76</sup> suggère que lui est conférée une importance métalittéraire, ou du moins sa potentialité. Pour Jean d'Outremeuse, Mordret est certes parmi d'autres personnages arthuriens (c'est le fragment « Les Chevaliers de la Table Reonde »), parmi d'autres personnages historiques et/ ou mythologiques, mais il est aussi hormis eux, par l'inversion d'un *topos* trans-générique (c'est le fragment « La Venganche le roy Tristant »). C'est la lecture parallèle de ces deux fragments qui éclaire le caractère métaphorique mordretien. L'auteur extrait ce personnage tout autant de la chronique que de la narration pour l'intégrer à un schéma plus surplombant dont l'importance réside plus dans le déroulé même de la narration et de la transcription que dans les faits évoqués. On serait donc tenté de considérer l'apparition et la disparition (la mort du personnage), bref l'existence du corps mordretien, comme un miroir, selon le titre de Jean d'Outremeuse, de la matière arthurienne elle-même.

Dès lors, on est tenté d'unifier les textes qui évoquent Mordret, plus que par son rôle politique, plus que par son caractère de protagoniste ou d'antagoniste, par le caractère

---

<sup>75</sup> TRASCHLER, Richard, *Clôture du cycle arthurien : études et textes*, [1996], Droz, p. 284. Consultable à l'adresse

[https://www.google.fr/books/edition/Cl%C3%B4tures\\_du\\_cycle\\_arthurien/y6voRNGjRLEc?hl=fr&gbpv=1&dq=Le+Myreur+de+Jean+D%E2%80%99Outremeuse+est+la+synth%C3%A8se+entre+le+roman,&pg=PA284&printsec=frontcover](https://www.google.fr/books/edition/Cl%C3%B4tures_du_cycle_arthurien/y6voRNGjRLEc?hl=fr&gbpv=1&dq=Le+Myreur+de+Jean+D%E2%80%99Outremeuse+est+la+synth%C3%A8se+entre+le+roman,&pg=PA284&printsec=frontcover).

<sup>76</sup> Sur ce motif, voir « Figure de l'imaginaire et figure du discours. Le motif du "Cœur Mangé" dans la narration médiévale » de Jean-Jacques Vincensini, paru aux PU de Provence, coll. Sénéfiance, 2014, consultable à l'adresse : <https://books.openedition.org/pup/3128?lang=fr>.

déterminant qu'il joue dans la fin du système arthurien et *in fine* dans la clôture des œuvres relatives au cycle arthurien.

Mordred, selon ce critère apparaîtrait logiquement à la fin des œuvres ou des cycles à valeur d'exemple plus ou moins déguisé, plus ou moins didactique et épideictique<sup>77</sup>. C'est un nouveau critère qui peut être opérant si l'on considère un autre ensemble d'œuvres que l'on intégrera au corpus. Il s'agit de *La Demanda del Sancto Grial*<sup>78</sup> Le narrateur y relate en effet toutes les aventures liées à la recherche du Graal, après lesquelles Arthur confie à Mordret les clefs du royaume de Logres pour partir en campagne pour Rome. Mordred se proclame une nouvelle fois roi, son armée affronte celle d'Arthur et il est défait par un chevalier. Arthur blessé par un glaive anonyme demande qu'une tour, au sommet de laquelle la tête de Mordret doit être attachée, soit érigée pour que les générations<sup>79</sup> futures se rappellent, en contre-exemple, le crime mordretien. L'enseignement final de l'arthurien que pourrait porter la fin mordretienne, tant celle de Mordret que celle qu'il charrie avec lui, s'il incarne l'importance historique de la chronique, l'importance narrative de la matière de Bretagne dans sa rivalité avec la matière latine parmi les romans médiévaux, n'est cependant toujours pas un critère adéquat pour évoquer le personnage de Mordred. En effet, s'il fonctionne avec les œuvres précédemment citées, on constate que la fin mordretienne est jusque là un objet de la narration, un *decorum* en contre-point des belles actions d'autrui, alors que dans une œuvre encore postérieure, elle en devient le sujet même puisque la belle action est celle de Mordred, et c'est bien parce que les perdants n'écrivent pas l'histoire, qu'il a été catégorisé parmi les félons. Cet héritage mordretien sera celui que l'on retrouvera dans les ouvrages de José María Huertas Ventosa et de Pablo Mañe qui, en compilant à la fois *La Demanda* et Malory, majoritairement, utilisent encore Mordred comme un *exemplum* adapté aux conditions hispaniques particulières de 1940 et du début de la décennie de 1980.

*Mordred: A Tragedy*<sup>80</sup> d'Henry John Newbolt, datée de 1895, est chronologiquement la première œuvre du corpus qui réhabilite, au sens le plus juridique du terme, Mordred.

---

<sup>77</sup> Cf. 2.2.3, relativement à la mission salvatrice du Mordred d'Imma Mira Sempere.

<sup>78</sup> Comme édition de référence, nous utiliserons la version numérique de *La demanda del sancto Grial con los maravillosos hechos de Lanzarote y de Galaz, su hijo, parue à Séville en 1535*, consultable et téléchargeable librement sur la Bibliothèque virtuelle Cervantes, à l'adresse <http://cervantes.bne.es/es/su-biblioteca/demanda-santo-grial-maravillosos-hechos-lanzarote-y-galaz-su-hijo>.

<sup>79</sup> Nous utiliserons, pour le concept de génération, la définition donnée par Wilhelm Dilthey : « Un cercle assez étroit d'individus qui, malgré la diversité des autres facteurs entrant en ligne de compte, sont reliés en un tout homogène par le fait qu'ils dépendent des mêmes grands événements et changements survenus durant leur période de réceptivité. » DILTHEY, Wilhelm, *Le Monde de l'esprit*, tome I, [1947], Paris, Aubier-Montaigne, p. 42. citée par Laurent Cantamessi, in « Génération paumée », Causeur.fr, 03/06/14, consultable à l'adresse <http://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.causeur.fr%2Fgeneration-paumee-fac-27866.html>.

<sup>80</sup> Pièce en trois actes dont l'intrigue commence avec l'arrivée de Mordred à la cour d'Arthur. Il est intégré à l'ordre des Chevaliers de la Table Ronde uniquement grâce à l'évocation par Mordred de Morgane. L'élément déclencheur du nœud dramatique est la rivalité amoureuse entre Gauvain et Pelleas, pour les faveurs d'Ettare. Vont se greffer alors deux autres nœuds amoureux que la matière de Bretagne a développés : celui de Lancelot et Guenièvre d'un côté et de l'autre celui entre Arthur et sa sœur. Dans cette tragédie, l'amour est devenu un sentiment infamant, impur, que les Chevaliers d'Arthur ne doivent éprouver, selon ce dernier, obnubilé qu'il est par son péché de chair avec Morgane dont est issu Mordred. La révolte mordretienne, dont Salesbières est le dénouement, devient l'unique réaction possible contre le



Mordred n'est plus un figurant, il n'est plus un personnage secondaire, il est le héros principal de l'histoire. L'auteur ne propose plus une *traductio*, ni même une *amplificatio* mais bien une contre-lecture de toutes les sources possibles évoquées jusqu'à présent. Cette première réhabilitation médiévaliste est un contre-pied affiché à la quasi-totalité de la matière médiévale, même si tous les éléments médiévistes ne sont pas rejetés en bloc. Par exemple, comme dans la *Vulgate*, Mordred est le fils incestueux d'Arthur, comme dans *La Demanda del Sancto Grial* sa mort fait de lui un *exemplum* — cette fois-ci à suivre plutôt qu'à rejeter. Après tout, le passage générique du narratif au théâtral ne fait que gloser ce qui, dans les textes sources médiévaux, était sous-entendu par l'importance des prophéties de Merlin : Mordred est la principale victime de son rôle, il est affligé dans l'univers arthurien, affligé d'un destin au sens gréco-latin du terme. Un tel critère potentiel serait suffisant pour intégrer au corpus la tragédie de William Wilfred Campbell elle aussi intitulée *Mordred*<sup>81</sup> et elle aussi datée de 1895. Ce critère renforcerait l'esquisse d'un corpus mordretien dressé non plus simplement par conséquence — presque par défaut —, mais bien plutôt par revendication.

Dans ces deux œuvres, Mordret est définitivement hormis les autres personnages de la Table Ronde, il accède à sa propre existence mue uniquement par son propre destin. Mais il nous empêche d'utiliser les critères purement génériques — puisque les métamorphoses théâtrales de Mordret sont d'autant plus à prendre en compte qu'il est, en tant que personnage éponyme, non plus un personnage secondaire mais bien de premier plan — et purement géographique —, puisque l'on constate que Mordret, qui jusque-là avait été un élément d'œuvres européennes, s'exporte outre-Atlantique. Mordret, opportuniste lors des conquêtes expansionnistes d'Arthur — qu'elles soient religieuses contre Lucius dans les chroniques et dans le Petit cycle, vengeresses contre Lancelot dans la *Vulgate* et la *Post-Vulgate* — serait-il alors le miroir d'un modèle (politique / romanesque / théâtral / européen...) en expansion ?

C'est donc un nouveau critère qui semble émerger pour dresser une typologie des apparitions mordretiennes. Celui-ci nous permet d'ailleurs d'intégrer au corpus l'un des premiers romans de Natsume Sōseki, *Kairo-Kō*<sup>82</sup> (en anglais *A Dirge*), rédigé suite au séjour londonien de l'auteur. Le Japon, en pleine ère Meiji, en pleine période

---

puritanisme sclérosant et stérilisant (au sens propre comme au figuré) du roi. Nous utiliserons, comme version de référence, le *Mordred: A Tragedy*, publié par Forgotten Books en 2012.

<sup>81</sup> Comme œuvre de référence, nous utiliserons la version éditée dans l'opus *Mordred and Hildebrand : a book of tragedies*, publié par Amazon Fulfillment en 2020.

<sup>82</sup> C'est bien de la destinée occidentale de Mordret que traitera cette étude. Le corpus japonophone nous échappant totalement, nous nous permettrons tout de même quelques rares incursions du côté de cette œuvre occidentalisée de Sōseki. Il s'agit d'un roman en cinq sections, respectivement « Le Rêve », « Le Miroir », « La Manche », « La Transgression » et « La Nef ». Par imitation des *Idylls of the King* de Tennyson, chaque section est centrée sur un élément des amours et des jalousies entre Guenièvre, Lancelot et Elaine d'Astolat. Mordred apparaît essentiellement dans « La Transgression », puisqu'il y condamne Guenièvre pour l'amour qu'elle porte à Lancelot. « La Nef » évoque la mort d'Elaine d'Astolat et l'abandon de son corps à la rivière, à bord de la nef qui doit voguer vers Camelot, avec les conséquences que Malory a figés dans *Le Morte d'Arthur*. Nous ne ferons que très ponctuellement référence à cette œuvre, n'ayant pas la moindre compétence pour saisir les complexités du domaine japonophone, mais lorsque nous le ferons, nous utiliserons, comme version de référence la version numérisée du texte, version consultable à l'adresse <http://www.natsumesoseki.com/home/cairoko> et le texte établi en anglais par Toshiyuki Takamiya et Andrew Armour, disponible dans *Arthurian Littérature II*, publié sous la direction de Richard Barber.

d'Occidentalisation, voit-il dans le triangle amoureux et dans la révélation d'Arthur par Mordret à propos de l'adultère entre Lancelot et Guenièvre, une figure métaphorique du dilemme sociétal de l'époque entre la tradition et la modernité ? Les multiples facettes du trio amoureux (Arthur / Guenièvre / Lancelot, Guenièvre / Lancelot / Demoiselle d'Escalot et Mordret / Guenièvre / Lancelot) que reproduit Sōseki à partir de ses études médiévistes et préraphaélites en Angleterre se conjugue en 1905, lors de la parution de ce roman, avec le trio amoureux d'un autre roman métaphorique du dilemme de modernisation du Japon : celui du *Démon doré*<sup>83</sup>, modèle dans lequel Sōseki a vu, à travers le schéma du triangle amoureux, un « *conflit moral traditionnel* [auquel] *s'ajoute le conflit de deux civilisations* ». Parce qu'il est donc dans cette œuvre-ci un élément d'effort d'*adaptatio* du cycle arthurien, européen par tradition et occidental par extension<sup>84</sup>, le critère de l'apparition mordretienne serait-il celui du moment de bascule ? Mordret traduirait-il le passage d'un système à un autre : le mythique vers l'historique (genre de la chronique), la chronique vers le roman (genre narratif), l'union gallego-portugaise vers les entités Espagne et Portugal tout aussi rivales que *l'Illuminismo* et le *Siglo de Oro*, l'anglais arthurien vers l'anglais victorien (le théâtre dramatique et non plus classique) ... en résumé : du passé vers le présent ?

Dresser un corpus mordretien, tant par conséquence (œuvres où Mordred est *parmi* d'autres) que par renversement (œuvres où Mordred est *mis à côté* les autres) selon ce critère (très lâche, certes) de rupture permettrait de joindre à cette liste, déjà longue, des œuvres, génériquement et thématiquement problématiques. La pièce de Christoph Hein, intitulée *Die Ritter der Tafelrunde*<sup>85</sup>, de 1989, où le combat de Mordred se superpose à celui en faveur de la chute du mur de Berlin. Il veut rompre avec la rupture de l'Allemagne en deux États instaurés par les conférences post 1945, mettre fin au « mythe du péché

---

<sup>83</sup> OZAKI, Kōyō, *le Démon doré*, dans le magazine *Nihon Taka Ronshū*. Première parution en 1887. Traduction en français de 1957, aux éditions Club bibliophile de France.

<sup>84</sup> Le parallèle de construction entre *Kairo-kō* et les œuvres médiévales et pré-raphaélites qu'utilise en substrat Sōseki est d'ailleurs intéressant. C'est ce dont témoignent les traducteurs anglophones de la nouvelle. « *To conclude this brief introduction, it should be emphasized that what Sōseki did in writing Kairo-kō was no different to what was done by a medieval writer of Arthurian romance, that is, rely heavily on traditional Arthurian sources for the core, at the time adding bits and pieces taken from various minor sources, and developing his own personal manner of presentation, or sententia.* » TAKAMIYA, Toshiyuki, ARMOUR, Andrew, préface à *Kairo-kō : A Dirge, in Arthurian Literature II*, [1982], Cambridge, BARBER, Richard (dir.), p. 98. « Pour conclure cette brève introduction, il faut souligner que ce que fit Sōseki en écrivant *Kairo-kō* n'est pas différent de ce qui était fait par un auteur médiéval de textes arthuriens, c'est-à-dire s'appuyer fortement sur les sources arthuriennes traditionnelles pour le noyau, tout en ajoutant des morceaux tirés de diverses sources mineures, et en développant sa propre présentation personnelle, ou *sententia*. » Trad. ori. Il sera judicieux de se demander si le modèle de construction littéraire fonctionne de pair avec une réflexion idéologique et politique.

<sup>85</sup> Même si nous ne pouvons faire fi du corpus anglo-saxon, cette étude est majoritairement orientée vers des œuvres romanes, le corpus germanophile, lui, n'est pas notre priorité. Nous reconnaissons être dans l'incapacité totale d'en percevoir les significations et influences. Cependant, nous nous permettrons ponctuellement de faire référence à cette œuvre, *via* notamment sa traduction espagnole, c'est-à-dire celle disponible dans la *Revista de la Asociacion de Directores de Escena* n°52-53, de 1996, aux pages 59-83. L'action de cette pièce se passe à la Cour du roi où Mordred est reconnu en tant que fils d'Arthur. Les chevaliers, et plus particulièrement ceux de la primo génération arthurienne, s'interrogent sur les réalisations de leurs actions, et sur les avancées acquises ou non dans le royaume de Logres. L'instabilité vient de l'impossibilité d'y prévoir et d'y fixer, par une loi quelconque, un futur prédéterminé, exempt du moindre risque.

originel », comme Raymond Aron nommait Yalta<sup>86</sup>. La pièce joue en effet sur une distanciation maximale entre les personnages récurrents de la légende arthurienne et le peuple anonyme dont lecteur et spectateur ne sont qu'une infime partie. Le nœud dramatique réside dans la déclaration lapidaire de Lancelot à son retour infructueux de la quête du Graal, « *Para el pueblo, los caballeros de la Tabla Redonda no son más que un atajo de locos, idiotas y delincuentes.* » Une telle phrase ne joue-t-elle que sur la scission entre RDA et RFA, entre les élites au pouvoir de ces deux ensembles et leurs administrés, ou bien plutôt entre le brassage de la matière arthurienne et celle-ci ? Après tout, l'évocation, *via* les quelques œuvres ci-dessus citées, d'une infime partie de l'amplification de la matière de Bretagne suggère qu'elle n'est plus qu'un prétexte, un moyen détourné et habile de déguiser la double historicité. Mais un nouveau problème se pose dès lors : si Mordret était un pré-texte dans la matière médiévale aux mauvais choix arthuriens et plus largement royaux, que représente-il quand l'arthurien lui-même devient pré-texte ? N'est-ce pas là le renversement auquel aboutit le développement d'un Mordred parallèle aux autres ? Christoph Hein se positionne en effet dans la droite ligne des Anglo-saxons de la fin du XIXe, pour lesquels Mordred était entièrement réhabilité par son rôle de personnage tragique.

C'est avec un autre processus de rupture que joue la trilogie<sup>87</sup> de Michel Rio *Merlin*, 1989 (la date de parution, en soi, symbolise la rupture mordretienne précédente) *Morgane*, 1999, et *Arthur*, 2001. Cette trilogie est de fait en rupture tant dans sa conception<sup>88</sup> que dans sa forme. Pour analyser Mordred, *a priori* secondaire dans les trois œuvres, il faut procéder par recoupements : chaque roman, parce qu'il est porteur d'un point de vue spécifique, définit à sa manière Mordred. La continuité de la figure mordretienne, jusqu'à présent orientée vers la rupture plus ou moins félonne avec la royauté arthurienne, est à chercher dans la diagonale des trois parties de la trilogie. Là encore, Mordred est assimilable à la rupture dans une rupture métalittéraire, qui ne se

---

<sup>86</sup> Du 4 au 11 février 1945, au palais de Livadia en Crimée. Suite à l'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du Pacte de Varsovie, c'est dans *le Figaro* du 28 août 1968, dans un article intitulé « Yalta ou le mythe du péché originel » que Raymond Aron analyse cette perception de la conférence de Yalta comme le « partage du monde par les puissants ».

<sup>87</sup> *Merlin*, roman à la première personne, est centré sur les réalisations, les ambitions et les doutes de Merlin, fils incestueux entre un seigneur de guerre et sa fille qu'il a enfermée, à la manière de Danaé dans une tour. Son intelligence et sa finesse politique et psychologique, en font très vite le principal conseiller d'Uter et le mentor de Morgane (qui ne se reconnaît que dans la destruction) et d'Arthur (qui ne se reconnaît que dans la création). Il codifie avec celui-ci les règles de la Table et s'exile lorsqu'il estime l'autonomie du système politico-philosophique stable. Il revient au monde lors de la guerre civile entre Arthur et Mordred, son fils incestueux fanatisé par la philosophie chaotique de sa mère Morgane. Il arrive à Salesbières quelques heures après le combat, dirige les quelques survivants dans leur combat contre les envahisseurs opportunistes par un truchement digne du Cid (il fait attacher les cadavres à des pieux qu'il fait planter en terre) et retourne en Avalon bâtir un mausolée pour Arthur et Morgane. *Morgane* et *Arthur* relatent les mêmes événements mais du point de vue respectif du personnage éponyme. Ils sont tous les deux des romans à la troisième personne. Nous utiliserons, comme versions de références, les œuvres *Merlin*, *Morgane* et *Arthur*, publiées par les éditions du Seuil, dans la collection Point, aux dates ci-dessus citées.

<sup>88</sup> Michel Rio explique lui-même dans sa note que le deuxième tome est en rupture avec le premier. D'abord par l'espace entre les deux volumes et ensuite par leurs symboliques respectives : « *Morgane étant une sorte d'anti-Table Ronde et l'envers noir de son fondateur, j'ai repris de Merlin, que j'ai écrit il y a dix ans, une vingtaine de pages... un double engendrement : celui, dans la fiction, de Morgane par Merlin, puisqu'il est son pédagogue, et celui, dans mon travail d'écrivain, d'un livre sur la révolte par un livre sur l'utopie.* »

doit plus à l'existence parallèle de plusieurs branches ou de plusieurs auteurs, mais plutôt à une modification de l'inclination d'un auteur unique. La typologie mordretienne que l'on essaiera de dresser doit donc tenir compte de potentielles variations d'inspiration, non plus seulement influencées par le respect ou non d'une tradition ni même l'évidence ou non d'une transparence doublement historique.

Dès lors, le colossal *Graal Théâtre*<sup>89</sup>, de Jacques Roubaud et Florence Delay, s'annonce comme un pivot dans l'évolution des *personae* mordretiennes. L'élaboration de cette œuvre, échelonnée sur une trentaine d'années, tisse avant même le tissu arthurien, ses méthodes de conception elles-mêmes. Ni seulement création (parce que leur monde arthurien n'est pas *ex nihilo*), réécriture (parce qu'ils ne mobilisent aucune source exclusivement), ni seulement compilation (parce qu'ils ne se limitent pas à la mobilisation et la combinaison d'hypotextes), les auteurs semblent s'être attelés à la tâche difficile de rendre compte non plus d'une branche, d'un événement ou encore d'un détail du tissu arthurien mais plutôt de la totalité du *theatrum mundi arturi*. Si *Graal Théâtre*, dont la représentation frôle l'impossible, est une mise en scène de la complexité de la matière de Bretagne, on est tenté d'espérer voir dans le personnage de Mordred qui en résulte, une transcription plus ou moins explicite de la difficulté à l'analyser. En effet, le personnage est appelé « Mordret » mais appartient à la catégorie des Mordreds, puisqu'il est une création contemporaine. Comme nous l'avons vu jusqu'à présent avec les quelques œuvres choisies pour ce corpus, Mordred est assez malléable pour être tout autant une fin qu'un moyen de l'édification littéraire de la fin logrienne. Le fantasme de Mordred, son association à la rupture, dans le sens le plus général qu'il soit, ne résident-ils donc pas dans la fable elle-même ? Dans l'acte de parole dont le roman, la chronique, la pièce de théâtre ne sont que de multiples facettes ?

L'affabulation mordretienne semble donc un critère tout aussi déterminant et opportun que tous ceux que nous avons évoqués jusqu'à présent. Mordred est celui dont on parle, dont on rapporte à Arthur les faits et gestes contre sa personne et sa symbolique. Mordred est ainsi depuis ses origines un objet de récit, il est le sujet du récit dans le récit, et Arthur en est le premier destinataire. Aucune des œuvres à présent citées ne fait fi des révélations sur Mordred et par Mordred ; son caractère d'affabulateur tout autant qu'affabulé se propose comme seul réel critère partagé par toutes les œuvres, qu'elles soient réhabilitantes ou condamnantes. A ce titre nous pouvons légitimement intégrer au

---

<sup>89</sup> Pièce en dix actes composée entre 1974 et 2004 : « Joseph d'Armathie », « Merlin l'enchanteur », « Gauvain et le Chevalier vert », « Perceval le Gallois », « Lancelot du Lac », « L'enlèvement de la reine », « Morgane contre Guenièvre », « Fin des temps aventureux », « Galaad ou la Quête » et « La Tragédie du roi Arthur ». Comme on le voit, les auteurs constituent des actes en fonction des branches principales qu'ont amplifiées chacun à leur manière leurs prédécesseurs. L'avancée de l'intrigue suit donc à la fois un schéma thématique et chronologique. Mordred, qui apparaîtra tout autant en biais de ces tableaux que de manière linéaire, y est, comme le veut la tradition française depuis le Pseudo-Map, le fils d'Arthur et d'Anna, mais il est intimement lié à Morgane (par un truchement de Merlin que nous ne négligerons pas en temps et en heure), comme le veut la tradition instaurée par Malory. Ainsi, en plus d'analyser la conservation de certains détails de tel ou tel auteur, il faudra l'analyser par rapport aux autres, pour comprendre pourquoi les auteurs ont tissé le personnage mordretien de cette manière plutôt que d'une autre. Avec *Graal Théâtre*, les éléments *in absentia* sont tout aussi signifiants que ceux *in presentia*. Et le patron mordretien, son rôle s'échafaudent tout autant dans le texte que dans ses blancs. Nous utiliserons, comme version de référence, le texte publié par Gallimard, dans la NRF, en 2005.

corpus la nouvelle « La Muerte del rey Arturo » de Carlos González Reigosa, du recueil *Hermano Rey Arturo*<sup>90</sup>, paru en 2003. L'essentiel de la nouvelle est occupé par le rapport des conseillers du roi à Arthur des paroles prononcées par Mordred et de leur réception par le peuple de royaume de Logres. L'action de Salesbières n'est finalement que secondaire et seule compte la mise en récit en amont (par des personnages diégétiques) et en aval (par le passage à la légende) de celle-ci. D'ailleurs, la *fable* que compose Carlos González Reigosa confère une moralité nouvelle à la matière de Bretagne. Cette moralité<sup>91</sup> est glosée par un prologue confié à Xosé Luís Méndez Ferrín, prédécesseur de l'auteur en ce qui concerne le recours, dans un contexte espagnol politiquement trouble, à l'arthurien. Son recueil de 1982, *Amor de Artur*<sup>92</sup>, (dont la proximité, d'autant plus antagonique que le clin d'œil ne se fait que par para-synonymes, du titre avec celui de Tennysson *Idylls of the King*) joue elle-même avec l'acte de reformulation de la fable, au sens premier de ce qui a été conté), présentait d'ailleurs déjà un Arthur victime des fabulations de Gauvain, substitut de Mordred. Méndez Ferrín, premier *lector in fabula* de l'œuvre de Reigosa et affabulateur mordretien le plus extrême, invite donc à réfléchir sur des personnages « in re-fabula ».

Ce critère non plus chronologique ni même historique mais plus simplement thématique nous permet d'intégrer au corpus trois nouvelles œuvres qui travaillent le lien entre Mordred et l'acte de parole dans sa généralité. D'abord le roman de Meg Cabot, intitulé *Avalon High*<sup>93</sup> de 2006. L'équivalent mordretien dévoile à la narratrice l'effectivité de l'univers arthurien dans leur univers lycéen. Les textes de la matière de Bretagne sont le tissu régisseur des actions des protagonistes, et seul Mordred / Marco y est sensible.

---

<sup>90</sup> Il est de notoriété commune, dans l'univers diégétique de « La Muerte del rey Arturo » que Mordred est le fils incestueux d'Arthur. L'identité de sa mère n'est jamais évoquée. On sait que le roi a poursuivi Lancelot et l'histoire commence sur le conseil de guerre d'Arthur auquel ses féaux conseillent de retarder son combat avec Mordred pour attendre le renfort de Lancelot. Nous utiliserons comme version de référence le texte publié par les éditions Akal, en 2003.

<sup>91</sup> Cf. note 102.

<sup>92</sup> La diégèse se centre sur l'imbrication des rêves du roi et des résurgences mémorielles dont il est victime. Gauvain a évoqué, devant autrui et volontairement, l'adultère entre Guenièvre et Lancelot. La trahison de celui qu'il prenait pour son bon neveu jette le roi dans une analyse des correspondances fantasmées ou avérées des multiples triangles amoureux qu'il compose avec Liliane, Guenièvre et Lancelot. Les patronymes utilisés par Xosé Luís Méndez Ferrín, dans la prise en compte d'une identité celtique de la Galice, sont parfois celtes. Mais nous y reviendrons. Nous utiliserons, comme version de référence, l'*Amor de Artur via* la traduction en castillan par Moncha Fuentes et Xavier R. Baixeras, aux éditions Impedimenta, republié en 2009.

<sup>93</sup> Roman qui se présente sous la forme du journal intime d'une jeune fille, nouvelle arrivante dans le lycée Avalon High. Ses parents sont universitaires et plus spécialement médiévistes et l'ont prénommée Elaine, en hommage à la Dame de Shallot. Si le lecteur se voit le confident *a priori* des naïves réflexions de la nouvelle lycéenne (béguin pour le capitaine de l'équipe de football américain, caractère soporifique de tel professeur et au contraire connivence avec un autre, « boom » ou encore « ball de promo ») *topos* de la littérature pour adolescentes, il est peu à peu plongé dans un jeu de pistes avec les détails arthuriens. Ellie, comme elle se fait appeler, suit progressivement le raisonnement d'un certain Marco Campbell. On savourera particulièrement le jeu onomastique de Meg Cabot sur le patronyme du poète canadien, dont nous avons déjà évoquée la pièce *Mordred*... Marco sous-entend que chacun des protagonistes est une réincarnation d'un personnage de la littérature arthurienne, et que lui, par définition, est celle de Mordred. Les autres personnages suivent inconsciemment la loi arthurienne. Nous utiliserons, comme version de référence, la version publiée par Harper Collins Publishers, collection teen, en 2006 et sa traduction, réalisée par Josette Chicheportiche pour Hachette livre en 2008, dans l'édition Le Livre de poche jeunesse, collection « planète fille », de 2011.

Parce qu'il évoque le texte source *Le Morte d'Arthur*, il invoque la fable arthurienne, et révèle que la matière de Bretagne, plus qu'une affaire d'amour et de trahison, de pouvoir et de conspiration, est avant tout une affaire de parabole, et dans le cas de l'univers de Meg Cabot, une affaire de parabole manichéenne.

Grâce à cette similitude de fablier, nous pouvons intégrer la pseudo-chronique *Sir Mordred, hijo de Ávalon*<sup>94</sup>, d'Imma Mira Sempere, publiée en 2012. Premier (et unique) tome de ce qui s'annonçait alors comme une trilogie, cette œuvre s'ouvre paradoxalement sur une narration à la première personne, les paroles de Mordred étant supposées extraites du « testament » de celui-ci, dicté à quelques heures seulement de sa mort à Salesbières. On ne pouvait donner plus directement la parole à Mordred et à tout ce qu'il signifie que ne le fait Imma Mira Sempere. Le récit allégorique dont le personnage est l'objet, celui qu'il raconte à ses compagnons pour légitimer ses actions politiques, se croisent avec d'autres récits paraboliques intra-diégétiques qui le constituent en messie moderne. La parole arthurienne est dès lors présentée comme mensongère et fallacieuse, la parole mordretienne comme libératrice et libertaire. Le renversement est total par rapport à ce que l'on trouve dans une œuvre telle que celle de Meg Cabot. A quelques années d'intervalles, Mordred est successivement mauvais ou bon, selon que l'on est en contexte américain ou espagnol (d'autant plus que ces deux pays n'ont pas le même rapport à l'organisation fédérale — mais nous y reviendrons.)

Autre œuvre où Mordred personnifie plus la parabole potentiellement portée par l'arthurien que l'arthurien lui-même, le *Mordred*<sup>95</sup> de Justine Niogret, publié en 2013. Les ruptures dans la diégèse correspondent à un souvenir, à la prise de conscience par un Mordred adulte des significations des éléments qu'il n'a pas entendus lors de son enfance. Là encore, la rupture mordretienne (la bataille de Salesbières) doit mettre fin aux conséquences d'une rupture précédente (la séparation avec Morgause et la réunion avec

---

<sup>94</sup> Bien qu'il paraisse difficile d'établir une analyse complète et aboutie de *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, du fait même du caractère inabouti de la trilogie, nous verrons que le seul premier volume est une source d'informations non négligeable quant à l'étude mordretienne. Imma Mira Sempere s'intéresse à l'enfance et à l'adolescence de Mordred. Sont évoquées dans ce roman ses premières années en Orcanie, auprès de sa mère adoptive — sa tante Morgause, épouse du roi Loth — premières années chapeautées par Merlin. Sa formation religieuse et politique, dans les premiers chapitres, ne s'avère que théorique, mais très vite, Imma Mira Sempere met sa formation en pratique et surtout en confrontation avec le système logrien. Mordred est appelé à la cour par Arthur lui-même qui le reconnaît comme son fils devant la totalité de ses sujets – seul détail tu : il est le fils qu'il a eu avec son autre sœur Morgane, en exil plus ou moins volontaire dans une région meurtrie par le système arthurien : Avalon. Comme édition de référence, nous utiliserons le texte publié par les Ediciones Carena en 2012.

<sup>95</sup> Comme le laisse deviner le titre éponyme, la narration à la troisième personne de ce roman se focalise sur le personnage de Mordred, là encore fils incestueux d'Arthur. Mais elle alterne entre deux états de celui-ci. Le Mordred contemporain au temps de la diégèse est paralysé suite à une blessure au creux des reins, lors de son combat initiatique contre un serpent. Il n'a d'autre activité que celle de dormir, mal car chaque sommeil apporte son lot de résurgences mémorielles et traumatiques, lesquelles, à travers l'imbrication périodique des chapitres, retracent l'évolution d'un enfant Mordred encore auprès de Morgause sa mère. La parabole de la perte de l'enfance se fait à travers la rencontre et la fréquentation par ces deux stades de Mordred de Polík, un personnage inventé de toutes pièces par Justine Niogret. Le lecteur assiste à la guérison du Mordred enfant lorsqu'ont été narrées et lorsqu'ont été transcrites dans le blanc du texte les conséquences du traumatisme du Mordred enfant. Ce n'est que lorsque ces deux événements ont eu lieu que diégétiquement la bataille de Salesbières est possible. Nous utiliserons comme édition de référence le texte rendu disponible par les éditions Mnemos en 2013.

Arthur). L'arthurien n'est alors plus qu'un *decorum* pour la rupture identitaire que symbolise le passage de l'enfant à l'âge d'homme. La fable du combat entre Mordret et Arthur est une particularité du schéma mythologique de la lutte générationnelle.

Ainsi, chaque œuvre apporte à Mordred son lot de mutations et d'enrichissements symboliques. Les amplifications concomitantes de toutes ces réinterprétations mordretiennes permettent d'accéder à une profondeur que le patron *a priori* médiéval ne portait principalement pas, mais qu'il sous-entendait justement *via* le flou dans lequel il avait fixé le rôle de Mordred. Dès lors, parce que cet élargissement mordretien semble potentiellement aller de tous côtés, de manière parfois contradictoire si l'on compare certaines œuvres, il est légitime de se demander si, dans sa prise d'indépendance vis-à-vis d'abord des autres personnages de la Table Ronde, et ensuite de tout élément médiévaliste, Mordred n'est pas justement le moins arthurien de tous les personnages arthuriens.

On constate en effet que l'on peut intégrer d'autres œuvres au corpus mordretien, sans qu'elles appartiennent à la matière de Bretagne, aussi étendue soit-elle. L'ensemble tripartite *Bankgreen*<sup>96</sup> de Thierry Di Rollo (deux romans, le premier sous le nom éponyme *Bankgreen* paru en 2011 et le second sous le titre *Elbrön*, paru en 2012, et une *novella*, intitulée *Emmon* disponible avec la parution de l'intégrale en 2018) présente un personnage — qu'on ne pourrait dire principal, mais plutôt central, nommé Mordred. Il porte certes une armure, clin d'œil lointain au cliché médiévaliste du guerrier en armure, et appartient à un groupe de « varaniers », dont le seul point commun avec les chevaliers est la composition par suffixation en « iers » du mot qui les désigne. Comme il n'y *a priori* pas de détails arthuriens, il est difficile d'établir avec certitude que Thierry Di Rollo compose son *Bankgreen* à partir d'une compilation ( *Graal Théâtre* vis-à-vis des cycles du

---

<sup>96</sup> *Bankgreen* est le nom de la planète où se déroulent les faits évoqués par le narrateur, une planète mauve et noire, au continent unique nommé « la Pangée ». Le prologue est la cosmogonie du véritable personnage principal de l'œuvre : le monde, dont toutes les péripéties se résument en une seule : son changement. La diégèse s'étale sur des millions de cycles (Mordred étant temporellement immortel), centrée sur la lutte des différentes espèces pour la domination de la planète. Le premier volume correspond à l'opposition entre les Digtères et les Arfans, un troisième groupe se trouve être réduit en esclavage parmi les deux principales peuplades : les Shores. Les varaniers sont le principe masculin du monde, ils bénéficient d'un accès au suprasensible et pour maintenir un équilibre, ils jouent le rôle de mercenaire pour un camp où l'autre, en fonction des forces mobilisées. Les varaniers disparaissent les uns après les autres suite à l'intervention des Runes, incarnation du principe féminin du monde qui jouent le rôle de conseillères et d'oracles pour quiconque parmi les trois peuplades les invoque. Celles-ci sont lasses de l'équilibre bipartite qui défavorise les Shores et décident de les favoriser en tuant les varaniers qui, de manière équilibrée, appuient les forces digtères et arfannes. Le premier livre se termine sur l'émergence et l'indépendance des Shores suite à l'extermination réciproque des Arfans et des Digtères. Mordred, le seul varanier qui restait, meurt à la fin du premier livre. Dans le second roman, il est ressuscité par les Runes qui, en intervenant en faveur des Shores opprimés, ont créé un déséquilibre encore plus grand. Mordred aide malgré lui les Runes à rééquilibrer le monde pour que rien ne s'oppose aux Shores émergents, mais devient fou et tue dans sa folie tous les enfants Shores qu'il croise. La *novella* correspond aux dernières manœuvres des Runes pour éloigner Mordred obnubilé par sa folie meurtrière : il est exilé de la Pangée sur une île, et attend d'être rappelé sur la Pangée. Le fil narratif ne nécessite aucune connaissance, aussi faible soit-elle, de l'univers arthurien. Aucune revue de presse, aucun détail de la quatrième de couverture n'évoquent la matière de Bretagne. « Mordred » est un patronyme *a priori* banal, sans histoire littéraire, et qui, dans *Bankgreen*, pourrait apparaître *ex nihilo*. Comme version de référence, nous utiliserons l'intégrale parue en 2018 pour les éditions Le Béliat.

Graal, par exemple), d'une amplification (ce que fait *l'Historia Regum Britanniae* grâce aux *Annales Cambriae*), d'une revendication identitaire (« Amor de Artur » et le passé celtique galicien), d'une (ré)appropriation culturelle (*Kairo-kō* et son substrat pré-raphaélite), d'une réorientation idéologique (le *Mordred: A Tragedy* de Newbolt suite au puritanisme victorien généralisé) ou plus largement d'un phénomène de simple inspiration arthurienne (premier type absolu de la « réécriture»). Là où avec les œuvres précédentes, on pouvait établir une filiation entre leurs textes sources, soit par aveu de l'auteur lui-même, soit par transfert d'une phrase ou d'une formule, on constate que Thierry Di Rollo peut avoir mobilisé majoritairement un fond commun arthurianisant (le simple nom « Mordred ») plus que la matière arthurienne elle-même. Nous renvoyons, pour une analyse plus ample des rapports générique et diégétique établis entre les œuvres du corpus, à l'annexe un.

Bien sûr, Mordred peut rester intimement lié à une typologie d'œuvres arthuriennes, comme le montre son intégration dans une série de vulgarisations à destination d'un public tout juste lecteur. A la même période que le détachement mordretien le plus extrême dont il sera question dans cette étude, l'œuvre illustrée de 2011 *Mordred: o Cavaleiro Traidor*<sup>97</sup> de Joana Mantovani Garbelotto, à destination des lecteurs brésiliens de cinq ans environ, bâtit un Mordred-pilier des « *lendas medievais* », comme le dit la collection de l'œuvre. Un Mordred supposé contenir les Mordrets médiévaux. Dès lors, le Mordred arthurien peut n'être plus qu'un moyen (reste à savoir lequel) pour l'œuvre — et il faudra se demander pourquoi c'est justement Mordred, ce personnage si flou, qui est choisi comme média qui marque la matière de Bretagne tout en s'en démarquant.

Le Mordred du roman canadien d'Aldous Mercer *The Prince and the Programm*<sup>98</sup>, de 2012, est bien le personnage de la légende arthurienne, mais dans une seconde vie. L'existence médiévaliste de Mordret est un passé très lointain avec lequel il explique lui-même, *via* une narration à la première personne, avoir rompu après le meurtre de son père Arthur. Mordred évolue dans une contemporanéité la plus proche de nous, l'actualisation de l'histoire frôle l'actualité du temps de conception et de lecture de l'œuvre et la diégèse consiste en une succession des *topoi* de la vie quotidienne, un tissage d'effets de réel poussés à l'extrême. Comme la signification médiévaliste est évacuée intradiégétiquement, dès lors le caractère médiévaliste de l'œuvre ne peut qu'être questionné : à quoi correspond une œuvre reprenant un personnage médiéval mais qui renie explicitement sa propre médiévalité ? Utiliser ainsi Mordred révèle-t-il un opportunisme mû par la confusion qui entoure ce personnage — confusion dont rend

---

<sup>97</sup> MANTOVANI GARBELOTTO, Joana, *Mordred: o Cavaleiro Traidor*, Guarulhos (São Paulo), FTD, coll. *Lendas medievais*, édition actualisée de 2011.

<sup>98</sup> Mordred y est le fils de Morgane et d'Arthur, qu'il dit explicitement avoir tués. Mais Mordred a été ressuscité par des forces supérieures – qui resteront assez floues, dans leurs caractéristiques, leurs motivations ou tout simplement leur existence, dans le roman. Il trouve un travail, suite à un appel d'offres – tout ce qu'il y a de plus administrativement régulier – dans une entreprise de *software*. Sa vie au sein de la logistique des logiciels n'aborde l'arthurien que pour mieux s'en détacher et mettre l'accent sur son caractère ultra-contemporain : il se lance dans une entreprise de séduction, par courriels interposés, d'un certain « Alan », qui se trouve être la mémoire centrale du système informatique de la société où il travaille, ce qu'il ignore *a priori*. Nous nous référerons au texte publié par les éditions Dreamspinner Press Publications, en 2015.



compte la toute relative typologie des apparitions mordretiennes que nous essayons présentement de définir grâce à l'élaboration d'un corpus d'étude —, ou s'agit-il d'une opportunité dont les raisons et les motifs sont à chercher dans les mutations multiples et les spécialisations de Mordret ?

Là encore, la définition du corpus se heurte à un nouveau critère : les mutations multiples s'accompagnent d'adaptations génériques, et plus précisément d'une fragmentation en sous-genres des genres principaux. Si l'on considère par exemple le roman *Les Récits de Farengoise* de Tommy Lee-Baik, œuvre qui sera la plus récente de notre corpus, on constate qu'elle est l'extension romancée d'une série télévisuelle uniquement parue sur Internet. Le destin parfois transfuge qu'avait Mordret dans les *Annales Cambriae* ou encore dans le *Petit Cycle du Graal* a cédé la place au caractère génériquement transfuge de Mordred. Il n'est plus seulement un fuyard géographiquement parlant, il est le résultat d'un certain effacement des catégories littéraires classiques.

Ce rapide passage en revue des œuvres que nous intégrerons au corpus de cette étude montre la remarquable luxuriance de Mordred à travers des siècles. Son importance n'est certes pas équilibrée chronologiquement parlant par les œuvres que nous mobiliserons, mais il sera judicieux de se demander si, justement, la surabondance ou non du personnage ou du traitement indirect de Mordred lors de telle ou telle époque n'en est pas un reflet déguisé. Une typologie chronologique n'apparaît pas suffisante, encore moins compte tenu du caractère arbitraire des limites que nous avons dû nous poser pour cette étude, mais elle est non négligeable, du fait des quelques doubles historicités relatives sur lesquelles fonctionnent certaines œuvres ci-dessus citées.

Dès lors, nous aurions pu affiner les critères de sélection des œuvres, et nous limiter à celles dont les rapports avec le Mordret médiéval est avéré par l'auteur. Le caractère officiellement médiévaliste, la référence explicite à un texte source, à un auteur antérieur auraient permis de dresser la (ou au moins une) ligne directrice entre Mordret et Mordred, mais nous aurions exclu de fait nombre d'œuvres qui semblent se nourrir non pas d'un texte médiéval en particulier mais plutôt d'une impression. Le nom Mordred étant en soi discriminant, il eût été trop réducteur de ne pas tenir compte des Mordred dont nous ne pouvons retracer la paternité exacte — et d'ailleurs, dans le cas du personnage de Mordred, dont la paternité est si problématique, et ce depuis ses origines sous le nom de Medrawt, qu'il eût été injuste tant d'un point de vue littérairement biographique qu'intertextuellement générique, de l'amputer de son identité putative et bâtarde. En effet, nous aurions pu prendre en compte *Graal Théâtre*, dont les auteurs revendiquent (bien qu'ils l'inversent, dans un jeu chronologique plaisamment troublant) une filiation avec le Cycle du Graal. Le lecteur (et là encore, un simple critère générique ne tiendrait pas, au sein d'une même œuvre, car comment comprendre ce type de phrase, si ce n'est dans un cadre romanesque, plus que dans un cadre théâtral ?) lit à l'ultime page :

« Ici en écrivant le mot fin Blaise de Northombrelande achève le Grand Livre du Graal tel qu'il l'a composé selon les vœux de Merlin et qui contient le récit véridique de l'aube du zénith et du crépuscule du Royaume Aventureux.

*Ici, en écrivant que Blaise a écrit le mot fin, aujourd'hui 19 mars de l'an 2004, nous Florence Delay et Jacques Roubaud, scribes de langue française, achevons notre livre Graal Théâtre. Il contient tout ce qu'il doit contenir et nul après nous ne pourra y ajouter ou retrancher sans mentir. »<sup>99</sup>*

De même, nous aurions intégré à cette future typologie mordretienne médiévale et médiévaliste l'*Avalon High* de Meg Cabot. Celle-ci met en exergue de chacun de ses chapitres des vers du poème de Tennyson, « *The Lady of Shallot* », le roman étant sous la tutelle des vers : « *She knows not what the curse may be / And so she weaveth steadily / And little other care has she / The Lady of Shallot.* »<sup>100</sup> Ailleurs, l'auteur joue aussi avec la paternité de ses personnages et la filiation de son héroïne, laquelle a une mission de vulgarisation du médiévisme, comme la dame du Lac avait une mission de garante d'Excalibur. Meg Cabot feint de s'excuser des sources de son inspiration : « *I don't know why my parents had to choose medieval times as their field of study. It's the most boring era of all, except possibly prehistoric times... But when your parents are medievalists, you learn at a pretty early age that... everyone back in the Middle Ages had totally bad B.O, and no teeth and died of old age at, like, twenty...* »<sup>101</sup>.

Mais la seule considération d'un critère médiévaliste affiché et revendiqué nous aurait fait passer à côté des œuvres régionalistes du corpus hispanique, par exemple. En effet, les nouvelles d'*Hermano Rey Arturo* sont à lire, comme le souffle Xosé Luis Méndez Ferrín, car « *aquí estamos nosotros para ver a Reigosa, a Cabanillas, a Cunqueiro (no a White, que es un inglés canalla que quiso hacer inglés a Arturo y ponerlo a pelear contra el IRA; no lo leáis)...* »<sup>102</sup> Or le rejet affiché de Blanco White par Méndez Ferrín, si Mordred est lié d'une manière ou d'une autre à l'exil ou au départ dans un sens très général, est intéressant et nous ne pouvons laisser cette facette de la personnalité mordretienne nous échapper.

Autre critère que nous n'avons fait qu'effleurer jusque là : la langue dans laquelle apparaissent et vivent ces mutations mordretiennes. Le corpus qui s'est chronologiquement présenté à nous est mû par un plurilinguisme essentiellement roman. Il était nécessaire de se demander si un Mordred catalan avait les mêmes caractéristiques— ou au moins des caractéristiques héritées — qu'un Mordred gallego-portugais, qu'un Mordred d'oïl ou qu'un Mordred encore plus lointain comme celui (ceux ?)

---

<sup>99</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 601.

<sup>100</sup> CABOT, Meg, *Avalon High*, op. cit., page de garde, non numérotée. D'après TENNYSON, Alfred (Lord), « *The Lady of Shallot* », partie II, consultable à l'adresse : <https://www.poetryfoundation.org/poems/45359/the-lady-of-shalott-1832>. Consultée le 27/08/2020.

<sup>101</sup> *Id.*, p. 10, « Je ne comprends pas pourquoi mes parents ont choisi le Moyen Âge comme sujet d'études. C'est l'époque la plus ennuyeuse de toute l'histoire, à l'exception peut-être de la Préhistoire... Quand on a des parents médiévalistes, on apprend très tôt (...) qu'au Moyen Âge, les gens sentaient mauvais, avaient des dents pourries, et qu'il n'y avait rien d'exceptionnel à ce qu'ils meurent à vingt ans », op. cit. p. 24, 25.

<sup>102</sup> « Nous sommes ici pour lire Reigosa, Cabanillas, Cunqueiro (et non White, qui n'est qu'une canaille anglaise qui voulait faire d'Arthur un Anglais et le faire lutter contre l'IRA, ne le lisez pas) ... » MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luis, in *Hermano Rey Arturo*, op. cit., p. 11.

des textes en latin vulgaire. L'Occident, en tant que concept géopolitique et territoire, est tout aussi, si ce n'est plus encore, fluctuant<sup>103</sup> que la définition « Mordred » sur laquelle nous nous interrogeons. Associée, par le profane, à l'Angleterre d'abord, puis plus généralement à l'anglo-saxon (on se rappellera la transposition de Camelot à la Maison blanche, autour du Président John Fitzgerald Kennedy), la « nationalité » de la matière de Bretagne pose problème ; qu'en est-il dès lors d'un personnage arthurien qui dans les chroniques, majoritairement considérées comme sources directes ou indirectes des réécritures arthuriennes, pactise contre Arthur avec des tribus étrangères à son territoire ? Matière intellectuelle, la spécificité et les symboliques potentielles de la matière de Bretagne, d'un point de vue diachronique, se rient des frontières et des barrières langagières du concept même de « Bretagne ». Si nous avions à l'origine envisagé de ne considérer qu'un corpus d'œuvres romanes, et encore plus spécialement d'œuvres provenant de l'Europe de l'ouest continental, il nous est très vite apparu que les œuvres tissaient leur dépendance réciproque dans un ensemble plus généralement occidental, comme le montre l'évocation chronologique précédente. Mais là encore, comment limiter notre corpus littéraire à un Occident non uniquement géographique ou géopolitique ? Comment ne pas perdre de vue les possibles spécificités des littératures mordretiennes d'un Occident scripteur ? La définition de Philippe Zard, qu'il tire de l'analyse de l'occidentalité à travers les œuvres de Kafka, Mann et Cohen, nous permettait d'intégrer la totalité des œuvres ci-dessus citées et de les unifier autour d'un critère commun : le déclin.

Le thème du déclin s'est très vite imposé comme critère thématique plus efficace que celui d'une possible biographie mordretienne. Nous l'avons vu par la rapide évocation des œuvres que nous allons étudier : Mordred est tantôt le fils d'Arthur (*Sir Mordred, hijo de Ávalon, Le Morte d'Arthur, Die Ritter del Tafelrunde, le Cycle du Graal*) tantôt son neveu (*Petit Cycle du Graal, Medrawt : le traître, Amor de Artur...*), tantôt le fils de Morgane (la trilogie de Michel Rio), tantôt celui de Morgause / Anna (*Graal Théâtre, Mordred...*) ... Et ces détails biographiquement diégétiques, *a priori* simples, se combinent avec d'autres, aboutissant à des regroupements d'œuvres totalement différents. Considérons par exemple l'événement « combat d'Arthur contre Mordred » : avec l'utilisation d'un tel critère unique, nous n'aurions pu considérer *La Demande del Santo Grial*, ni *l'Amor de Artur*, ni même encore *The Fall of Arthur...* Pour une différenciation diégétique des Mordred des œuvres que nous allons étudier, nous renvoyons à l'annexe deux, dans laquelle nous dressons un tableau comparatif des principaux faits diégétiques que nous

---

<sup>103</sup> Considérons par exemple la tentative de définition qu'en donne Philippe Zard, dans *la Fiction de l'Occident* : « Entendu comme synonyme de la "civilisation occidentale", l'Occident recouvre toutes les acceptions culturelles, politiques, philosophiques de l'idée européenne. Les territoires concernés sont les mêmes, à ceci près que l'Amérique vient ajouter à l'Europe occidentale un Occident non strictement européen, qui peut être (et a été) interprété comme une simple annexe, un appendice ou une "projection" (Valéry) de la civilisation européenne. Ce sens, souvent de portée militante ou polémique, continue d'être très vivant, notamment dans le débat politique. Transcendant ou traversant cette acception strictement "territoriale", l'idée d'occidentalité définira plutôt un point d'orientation lié à des expériences élémentaires... », p. 11. Consultable à l'adresse : <http://atelier-albert-cohen.org/images/stories/Documents/ouvragezard.pdf>.

avons pu classer. Seul fait incontestable : Mordred est toujours relié de près ou de loin au déclin logrien.

Il nous a donc fallu partir du postulat suivant : si Mordred est un personnage occidental de déclin au sens ou Philippe Zard l'entend littérairement, alors toutes les représentations qui apparaissent à travers les œuvres du corpus « sont » occidentales, car, comme l'explique Philippe Zard : « *Être occidental, c'est se situer à l'ouest d'un lieu défini ; c'est être plus être plus proche du lieu où se couche le soleil. « Occident » (de occidere : "mourir") ou Abendland ("pays du soir") : c'est le soleil, c'est-à-dire l'ordre cosmique, qui inspire cette définition universelle de l'Ouest, qui informe une mythologie, parfois une mystique.* »<sup>104</sup> Les premières sources mordretiennes, nous l'avons vu, expliquent que Mordred profite du départ d'Arthur vers l'est, il est donc bien à l'ouest d'Arthur, alpha et oméga du royaume arthurien. Or, si « est » et « ouest » sont chargés d'une portée symbolique, qu'elle soit temporelle, religieuse ou encore idéologique, ce critère du déclin qui lui est associé permet de prendre en compte tous les critères précédemment évoqués. Mordred est, dans toutes les œuvres, relié à l'idée de déclin, il le provoque ou il le combat, mais dans chaque œuvre ci-dessus citée, il apparaît bien comme « occidental ». Reste donc à savoir quelle(s) occidentalité(s) il incarne.

### 1.1.2. Personnage secondaire et voleur de vedette

Ce ne sont là que des exemples parmi tant d'autres qui montrent l'extrême malléabilité du personnage que l'on a tendance à résumer de manière trop rapide sous le nom de « Mordred ». Lui-même, si l'on peut dire, se définit de manière très paradoxale. Le solo de Mordred dans la comédie musicale *Camelot*<sup>105</sup> est intéressant car il correspond à sa première entrée sur scène. Le monologue correspond à une adresse directe au spectateur, le quatrième mur devient poreux — d'autant plus dans une comédie musicale lors de laquelle un comédien prend les spectateurs à témoin. Mordred donne une définition de lui-même : « *I cannot wait to rush in where angels fear to go /With all those seven deadly virtues /Free and happy little me has not been cursed.* »<sup>106</sup> Le livret de Frederick Loewe et d'Alan Jay Lerner propose un texte à la première personne, narration qui permet *in fine* d'inverser tout le schéma *a priori* profane et manichéen associé à Mordred. La proximité phonétique entre *I* et *angels* sert d'oxymore entre les deux termes et la malédiction mordretienne qui le rend différent des autres chevaliers de la Table Ronde devient pour le principal intéressé une bénédiction. Cette auto-définition mordretienne semble donc impossible à comprendre autrement que par sa propre perception.

Les dictionnaires arthuriens ne rendent compte que de l'importance plus ou moins grande de telle ou telle *persona* de Mordred, généralement négative, d'une sorte d'évolution au fil des réécritures, évolutions portées par les textes composant le canon de

---

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> Dont l'une des représentations est consultable à l'adresse Youtube suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=xCP76JTY4kE>.

<sup>106</sup> Paroles consultables à l'adresse <https://genius.com/Frederick-loewe-the-seven-deadly-virtues-lyrics>.

la légende arthurienne et non celle(s) que l'on observe dans des textes à la renommée et à l'autorité moins grande, à la diffusion plus intime et/ou à la valeur littéraire moindre. Si l'on considère l'index de *La légende du roi Arthur* de Martin Aurell, à l'entrée *Mordred* on trouve « voir aussi *Melwas et Medrawd* ». Mordred est donc à saisir dans les blancs des renvois.

Considérons par exemple la définition de « Mordred » que donne Meg Cabot, dans son roman *Avalon High*. L'héroïne, qui se trouve être la narratrice, doit faire un exposé sur la matière arthurienne. A travers son personnage de bonne élève, l'auteur simplifie par un processus de mise en abyme, voire parodie totalement le rôle du chercheur qui courrait après une définition précise et fixe des personnages arthuriens. « *As I studied up on old Arthur for my World Lit project that evening ... I found out a few surprising things.* »<sup>107</sup> Meg Cabot tresse des informations littéraires et des informations historiques qu'elle traduit de manière plus ou moins floue<sup>108</sup> — procédé nécessaire car il participe de la *mimesis* quelque peu lasse entre l'adolescente / lectrice-cible et le protagoniste. Et de continuer :

« ... King Arthur performed all of these heroic feats, basically bringing his people out of the Dark Ages and defending them against the Saxons... That stuff probably really happened. Except that Lancelot didn't end up killing Arthur over Guinever: Arthur's half brother (or son, according to some translations), Mordred took care of that. See, Mordred was all jealous of Arthur's accomplishments, and of him being such a beloved king and all, so he plotted to kill him and take over the throne- even marrying Queen Guinevere himself at some point, according to a few source... »<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> « Alors que je me documentais sur ce vieil Arthur pour l'exposé de littérature classique...j'ai fait quelques découvertes assez intéressantes. » Trad. CHICHEPORTICHE, Josette, *Avalon High : Un Amour légendaire*, op. cit., p. 111, d'après CABOT, Meg, *Avalon High*, op. cit., p. 78.

<sup>108</sup> Pour le lecteur qui voudrait pousser plus loin sa fréquentation de l'univers arthurien, l'édition contient un dossier informatif, la mention « extras inside » figure sur le coin gauche de la quatrième de couverture mais aussi sur la tranche du livre, juste au-dessus du nom de la collection. Aussi simplifiées et anachroniques — on verra par la suite que cela a son importance — qu'elles soient (la notice sur Arthur est intitulée « *King Arthur : A Uniter, Not a Divider* », tandis que celle sur le personnage central de notre étude a pour titre « *Mordred : Britain's Bad Boy* »), ces entrées sont suivies d'une bibliographie indicative (scindée entre les catégories « *Nonfiction* » et « *Fiction* » qui manipule habilement le « concernement » via une question en gras et centrée sur la page « Want to learn more ? There are many books about Camelot. Here are just a few. » CABOT, Meg, *Avalon High*, op. cit., extras, p. 7-9-11.

<sup>109</sup> « En gros, le roi Arthur accomplit toutes sortes d'actes plus héroïques les uns que les autres pour sortir son peuple de l'âge des ténèbres et le défendre contre les Saxons... Si ça s'est probablement passé comme ça dans la réalité, ce n'est pas Lancelot qui tue Arthur à cause de Guenièvre, mais Mordred, son demi-frère (ou son frère, selon certaines traductions). En fait, Mordred était jaloux des exploits d'Arthur et de l'amour que son peuple lui portait. Du coup, il complota son assassinat afin de monter sur le trône à sa place et même d'épouser la reine Guenièvre, d'après certaines sources. » Trad. CHICHEPORTICHE, Josette, *Avalon High : Un Amour légendaire*, op. cit., p. 112, d'après CABOT, Meg, *Avalon High*, op. cit., p. 79. A noter que la traduction française renforce le caractère obscur de la persona mordretienne. L'allusion historique « Dark Ages », qui correspond à un concept historiographique devrait plutôt être traduite par « Âge sombre » ou « Âges obscurs », même si le groupe nominal « âge des ténèbres » est plus porteur de l'atmosphère de la *Dark Fantasy*. Mais c'est surtout la traduction *son* et *frère*, saturée par une syllepse de sens qui est intéressante. Un lecteur profane qui lirait la traduction française du roman de Meg Cabot se couperait de fait de la branche majeure de la littérature arthurienne pour laquelle Mordred est le fils d'Arthur et non son frère, à commencer par les versions du Pseudo-Map ou encore de Malory. Volonté propre, lapsus de la traductrice, souhait de la maison d'édition, ou encore méconnaissance globale de la matière de Bretagne, cette traduction impropre renforce l'imprécision du personnage de Mordred.

Les parasynonymes « *translations* » et « *sources* » rendus approximatifs par l'usage des adjectifs indéfinis « *some* » et « *few* » témoignent de la part de l'auteur d'un effort de vulgarisation parcellaire, pour un public donné. Or cet effort est parallèle à celui de l'héroïne qui, rédigeant son journal intime, tente « d'exposer » la complexité mordretienne. L'héroïne n'y arrive que par l'intermédiaire du verbe copule *was*, et du verbe d'action issu d'un nom commun verbal *plotted*, lequel a une capacité attributive puisque « celui qui complotte » est « un complotteur ». Or ces deux affirmations sont justement à nuancer par les parasynonymes employés. Le texte de Meg Cabot montre ainsi que fond et forme concordent difficilement lorsqu'il s'agit de la *persona* mordretienne. Le problème mordretien est tant la conséquence que l'origine de son indéfinition.

A l'opposé de la ligne éditoriale de Meg Cabot, orientée vers le profane, le *Breve diccionario artúrico* de Carlos Alvar, destiné à un public connaisseur — ou cherchant à le devenir — conclut l'article « Mordret » de la manière suivante :

*« Aunque el marcado carácter negativo de Mordret parece configurarse súbitamente en la Vulgata a partir del encuentro con el ermitaño con la introducción subrepticia del motivo del incesto, rompiendo con la evolución en apariencia típica de Mordret como un caballero más de la Mesa Redonda, es oportuno señalar, sin embargo, que la mayoría de las intervenciones del personaje antes de ese episodio apuntan ya con insistencia a esa caracterización, siendo subrayadas por una cierta voluntad de denigración y ridiculización... »<sup>110</sup>.*

S'ensuit une série de péripéties lors desquelles Mordret ne brille pas particulièrement par son caractère chevaleresque.

Cette plasticité, quand il s'agit de l'analyser, semble donc un problème paradoxal puisque contrairement à ce que veut l'étymologie de *πρόβλημα/problème* rien n'« a été lancé en avant ».

Pour comprendre le processus de déculpabilisation et de révisionnisme qui s'articule progressivement autour de ce personnage, il faut ressaisir son évolution à travers plusieurs vagues de réécritures, la date et l'origine de certaines — les plus éloignées temporellement parlant — étant dans une sorte de brouillard. Dès lors, bien que l'affirmation de Richard Saint-Gelais soit tout à fait judicieuse en ce qui concerne la matière arthurienne (« *Il semble bien en effet que les écrivains — et les lecteurs, dans leur reconstruction de l'architecture d'un système transfictionnel — suivent ce qu'on pourrait appeler un modèle satellitaire qui fait de chaque dérivé, sage ou transgressif, un texte tout entier tourné vers celui qui constitue à la fois l'origine et le centre du système.* »<sup>111</sup>), un

---

<sup>110</sup> ALVAR, Carlos, « Bien que le caractère résolument négatif de Mordret semble se dessiner subitement dans la Vulgate à partir de la rencontre avec l'ermite, avec l'introduction dérobée du motif de l'inceste, rompant avec l'évolution en apparence typique de Mordret en tant que chevalier de la Table Ronde, il est opportun de signaler que, malgré cela, la majorité des interventions du personnage avant cet épisode pointent déjà du doigt avec insistance ce dit caractère, interventions soulignées par une volonté certaine de dénigrement et de ridiculisation... », Traduction originale, d'après le *Breve diccionario artúrico*, Alianza éditorial, coll. Biblioteca artúrica, 1999, p. 213.

<sup>111</sup> SAINT-GELAIS, Richard, opus cité, p. 317.

problème se pose sur le rôle de Mordret dans ledit texte « centre du système ». Carlos Alvar, dans son *Breve diccionario*, évoque, pour un futur auteur potentiel l'une des lois de composition de Mordred. Il rend compte du point commun d'un type de branches majoritaires en nombre et en renommée, qui découlent du texte « centre du système ». Ce texte, à en croire Martin Aurell, c'est à Geoffroy de Monmouth qu'on le doit. Le « centre du système » mordretien serait l'*Historia Regum Britanniae* et la *Vita Merlini*, où Mordret est affublé de tous les qualificatifs péjoratifs qui sont la base de sa légende noire :

« *L'adultère de Mordred, doublé de la révolte et de l'alliance avec les Saxons païens, ennemis invétérés du roi qu'il rappelle sur l'île d'où Arthur les avait chassés, le transforment en traître par excellence. Sous la plume de Geoffroi, les appositions ou adjectifs – on pourrait presque dire les épithètes – qui le qualifient ou qui désignent son acte recouvrent toute la gamme sémantique de la trahison féodale : « sceleratissimus proditor », « proditor ille nefandus », « perjurus », « infidus », « tyrandidis et proditio ». »<sup>112</sup>*

Il est donc nécessaire de s'intéresser aux toutes premières apparitions du personnage, ou du moins au substrat qui a pu donner les diverses facettes de Mordred, pour voir si celles-ci s'inscrivent dans un texte « centre » ou déjà « satellitaire ».

En effet, rien ne peut être sûr quant au rôle ni même à la personnalité mordretienne tant que Mordred n'apparaît pas comme personnage majeur ou central du texte considéré. En témoigne la vulgarisation de José María Huertas Ventosa, *El Rey Arturo*. Lorsque l'auteur s'apprête à évoquer le combat des deux personnages, il fait opérer à son narrateur un rapide retour en arrière, et ce n'est qu'à ce moment que la figure mordretienne est convoquée. Avant le dernier chapitre, Mordred est indistinct, il n'est personne. Et si le mot choisi pour décrire la relation du roi et de Mordred résonne avec le vocabulaire enfantin accordé au public cible de l'œuvre, on constate qu'il n'est pas si loin de l'*amitié* topique guerrière et fraternelle qu'entretenaient certains héros de la Table Ronde et que Medrawt et Arthvr entretenaient dans les textes gallois. « *Para templar su ánimo ante tanta desgracia, el Rey Arturo fuése a luchar allende los mares. Combatía por Cristo con la mayor intrepidez, en tanto cuidaba de su reino uno al que creyera amigo suyo, y que se llamaba sir Mordred.*»<sup>113</sup> Ici, la définition mordretienne résulte plus d'une perception presque inconsciente que d'une exposition de faits, de causes et de conséquences. La formulation de José Huertas Ventosa elle-même fonctionne comme une sorte de conjuration d'un mauvais sort, et le son schématise le schisme potentiellement porté par Mordred. Ce nom est phonétiquement exclu du système d'assonances et d'allitérations. Considérons les deux groupes verbaux : « *creyera amigo suyo* » dont le sujet est Arthur et « *se llamaba Sir Mordred* ». Les [o] en son final s'opposent au [o] en voyelle initiale. Et les yods s'opposent à la liquide mouillée (et on se rappelle que le débat

---

<sup>112</sup> AURELL, Martin, GIRBEA, Catalina, « Mordred, « traître scélératissime » : inceste, amour et honneur aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles » in *La Trahison au Moyen Âge*, op. cit., p. 133-149, consultable à l'adresse <https://books.openedition.org/pur/125553?lang=fr>, consultée le 04/03/2021.

<sup>113</sup> « Pour tempérer sa colère face à un tel malheur, le roi Arthur s'en alla lutter au-delà des mers. Il combattait pour le Christ avec la plus grande intrépidité, tandis que s'occupait de son royaume un homme qu'il croyait son ami, et qui s'appelait Mordred. » Trad. ori. D'après HUERTAS VENTOSA, José María, *El Rey Arturo*, op. cit., p. 77.

sur le yeísmo<sup>114</sup> est porteur de sens). Ainsi, dans *El Rey Arturo*, la définition de Mordred, non seulement n'est qu'une conséquence de la narration relative aux faits d'Arthur, mais en plus elle est impossible à faire pour elle-même. L'évocation de Mordret ne suffit pas à faire de lui un personnage, et ses traits archétypaux, mobilisant un non-dit voire un indicible (mais nous y reviendrons), montrent bien l'existence d'un système mordretien, sans jamais le définir.

Selon Tyler R. Tichelaar, Mordred ne devient personnage qu'avec Geoffrey de Monmouth : « *Mordred definitely appears in the Welsh legends and histories and although he does not become a major character until Geoffrey of Monmouth, he was not an invention of that writer.* »<sup>115</sup> Cela voudrait-il dire qu'avant le texte de Geoffroy de Monmouth, chaque texte aurait proposé un Mordred qui lui aurait été propre ?

De fait, tous les patronymes semblent agir comme les masques des comédiens gréco-latins ; ils sont figés par des traits et paradoxalement figent ces traits dans une action marquée par le conflit. On se rappelle le heaume particulier<sup>116</sup> de Mordret dans *l'Excalibur* de John Boorman. Le personnage, joué partiellement par le fils du réalisateur, arborait une armure d'or, au plastron duquel les ciselures rappellent plus les cuirasses gréco-romaines, et au heaume presque intégral ne laissant apparaître que le menton, couvrant nez, joues et front à la manière d'un masque de théâtre grec. La personnalité de Mordred, sa symbolique, son action se résument autour et à partir d'une incertitude quant à son rôle lors de la bataille de Salesbières, ou Camlann.

Or l'origine de ce qu'on appelle « matière de Bretagne » est difficile à discerner : après tout, le terme même de *matière* suggère l'absence d'origine datée et datable. Comme le rappelle Martin Aurell dans son introduction à *la Légende du roi Arthur* : « *Matière, telle qu'elle est comprise alors par la philosophie scolastique : une sorte de masse préexistante, un tohu-bohu, qui attend l'attribution d'une forme ou âme qui donnent naissance à des êtres* »<sup>117</sup>. On pourrait alors être tenté d'assimiler texte-source et texte-centre : un consensus quant à la source de la mythologie arthurienne existe autour de *l'Historia Brittonum*<sup>118</sup> compilée aux alentours du Xe siècle.

---

<sup>114</sup> Le yeísmo ou *yeísmo* en castillan, est un phénomène linguistique lors duquel la semi-consonne palatale, notée 'y' devient un supra-phonème et la consonne palatale latérale, notée 'll', disparaît. Sur les raisons de la disparition de la distinction entre ces deux phonèmes, voir l'article de Rosario González Galicia « *Mi querida elle* », dans le *Babab* n°9 de juillet 2001.

<sup>115</sup> « Mordred apparaît définitivement dans les légendes et les histoires galloises et bien qu'il ne devienne pas un personnage majeur avant Geoffrey de Monmouth, il n'était pas une invention de cet écrivain. » TICHELAAR, Tyler R., *King Arthur's Children*, op. cit., p. 36.

<sup>116</sup> Cf. annexe 5, vignette 3.

<sup>117</sup> AURELL, Martin, *La légende du roi Arthur*, Perrin, coll. Tempus, Paris, 2007, p. 12.

<sup>118</sup> Certes, Arthur en tant que personnage littéraire existe dans les *Vitae* des saints gallois Cadog, Illtud, Carannog, Padarn et Gildas, textes composés entre 1100 et 1130, et dans une étude centrée sur la matière de Bretagne, il ne faudrait pas passer outre ; cependant nous considérons ici la matière de Bretagne dans son rapport avec Mordred : nous nous permettons donc de considérer prioritairement les textes où celui-ci apparaît. S'il s'avérait que nous soyons amenés à soupçonner Mordred et Melwas d'être des doublets mythologiques, nous reviendrions par la suite à la *Vita* de saint Gildas, texte où le dit Saint aurait rencontré à deux reprises Arthur lors de l'enlèvement de Guenièvre par Melwas.



On y lit en effet dans le manuscrit A des *Annales Cambria*, pour l'année 93 ; « *Gveith cam lann inqva arthvr et medravt corruervnt. et mortalitas* »<sup>119</sup>. Medrawt n'est donc au départ qu'une victime parmi tant d'autres dont le camp reste au pire vague, au mieux identique à celui d'Arthur. Martin Aurell écrit ainsi à propos des *Annales* : « *Arthur est devenu angélique. A Camlann, il tombe en luttant non pas contre Medrawd, mais dans le même camp que lui... Medrawd est plutôt un compagnon loyal d'Arthur, tué courageusement auprès de lui au champ d'honneur... il faut lire la mort de Medrawd à Camlann, comme un acte d'héroïsme pour soutenir Arthur.* »<sup>120</sup> Medrawt n'est alors qu'un nom dont ni le rôle ni l'action ne sont pleinement déterminés en mal. La tradition galloise, à travers Gwalchmai ap Meilyr, décrit son dernier roi Mado gap Maredudd (monté sur le trône aux alentours de 1132, et probablement décédé en 1160), comme ayant « *Arthvr gerdernyd, menwyd Medrawd* »<sup>121</sup>. Cela semble confirmer que plus tôt, avant la réécriture de Monmouth et la version Plantagenêt de l'histoire, Mordred jouissait d'une perception plus positive, d'autant qu'à en croire Martin Aurell, les *Annales* « *s'inscrivent dans la lignée de l'Ancien Testament et du thème du peuple élu* »<sup>122</sup>

Ainsi, selon le *Breve diccionario*, le respect ou non de la méchanceté *a priori* consubstantielle, de Mordred dans tel ou tel dérivé est donc le résultat d'un renversement entre les premiers textes gallois et les textes anglo-normands ou plus généralement postérieurs. Comme le dit Richard Saint-Gelais : « *Nul doute que ces règles changent tout à fait lorsqu'un ensemble dérivé se substitue au récit original et finit par le supplanter, comme Pantagruel, Gargantua et leurs suites sont parvenues à le faire face aux Grandes et inestimables chroniques du grand et énorme géant Gargantua...* »<sup>123</sup>

C'est à partir de Geoffroy de Monmouth, dans *l'Historia regum Britanniae* de 1135-1138, que l'on note une amplification des termes co-occurentiels autour du référent de Mordred. Cette amplification se remarque lorsque l'on considère qu'à partir du livre IX de *l'Historia regum Britanniae*, le nom de Mordred apparaît neuf fois. Une fois dans le livre IX à l'accusatif « Modredum », deux fois dans le livre X à l'accusatif « Modredum » et au datif ou ablatif « Modredo », et six fois au livre XI dans des cas plus variés : accusatif « Mordredum », génitif « Modredi » et on note trois nominatifs « Modredus ». La pluralité des cas sous lesquels intervient la personne de Mordred montre bien l'intérêt que provoquent le personnage ou son action, et que la nécessité d'en faire une chose qu'il faut colporter (donc se rappeler et transmettre) est plus grande. Il y a une « illusion de personne »<sup>124</sup>, comme dit Vincent Jouve, un « effet-personne » dans l'évocation de

<sup>119</sup> « Arthur et Medrawt sont tombés à la Bataille de Camlann. Et épidémie de peste. » Trad. ori. D'après les *Annales Cambriae*, consultables à l'adresse [https://la.wikisource.org/wiki/Annales\\_Cambriae\\_A](https://la.wikisource.org/wiki/Annales_Cambriae_A).

<sup>120</sup> AURELL, Martin, *op. cit.* p. 115.

<sup>121</sup> « La force d'Arthur, la bonne nature de Medrawd. » in PADEL Oliver James, *Arthur in Medieval Welsh Literature*, University of Wales Press, 2013, On retrouverait alors ici l'une des étymologies possibles du nom « Mordred » : *moderatus* : *modéré* en latin, la modération étant l'une des qualités romaines, tant sur le plan guerrier que sur le plan politique.

<sup>122</sup> AURELL, Martin, *op. cit.* p. 117.

<sup>123</sup> SAINT-GELAIS, Richard, *op. cit.* p. 330.

<sup>124</sup> D'après JOUVE, Vincent, dans « Pour une analyse de l'effet-personnage », in *Littérature*, 1992, pp. 103-111, p. 109, « l'effet-personnage » est « l'ensemble des relations qui lient le lecteur aux acteurs du récit », il est composé d'un « effet-personne », chargé de faciliter la « séduction » du lecteur par les personnages.

Mordred, effet qui a pour but d'attirer sur celui-ci la sympathie ou au contraire l'antipathie du lecteur.

Mordred se voit alors doté pour la première fois d'une généalogie, d'une biographie et d'une action politique. Les voici en condensé : « *Loth autem, qui tempore Aurelii sororem ipsius duxerat, ex qua Walwanum et Modredum genuerat, ad consulatum Lodonesiae ceterarumque provinciarum, quae ei pertinebant, remisit.* »<sup>125</sup>

Et en ce qui concerne ce qui sera plus tard considéré comme le nœud dramatique :

« *Dispositis itaque omnibus quae ad tantam expeditionem competebant, rex Arturus Modredo, nepoti suo atque Gwennewarae reginae regnum ... Rex Arturus, audita fama, immo infamia Modredi, nepotis sui, continuo dimissa inquietatione quam Romanis adhuc inferre cogitarat, Hoelo, duci Armoriorum, relinquens Gallorum exercitum ad pacificandas partes Allobrogum, ipse cum insulanis regibus eorumque exercitibus atque obiter associatis sibi pluribus, Britanniam rediit.* »<sup>126</sup>

Enfin la mort de Mordret, que Geoffroy de Monmouth réécrit *a contrario* des textes gallois : « *Cecidit ea die Modredus cum ducibus suis Cheldrico, Elasio, Egbricto, Bruningo, cum omnibus eorum Saxonibus necnon et Gillepatric, Gillamor, Gillasel, Gillarnum Hiberniensibus, Scotti etiam et Picti cum omnibus quibus dominabantur.* »<sup>127</sup>

Or c'est justement à partir de ces quelques phrases que se dissémine la légende arthurienne et plus précisément la mauvaise nature de Mordred. Que Geoffrey de Monmouth fasse un personnage mauvais à partir de Medrawt qui était supposé être de bonne nature (on se rappelle le terme *menwyd*, dans la tradition galloise<sup>128</sup>) est en soi curieux. Qu'est-ce qui a pu provoquer un tel renversement des valeurs portées par le personnage ? Si l'on peut douter de la première hypothèse de Tyler Tichelaar : « *They may have simply been misinterpreting what the Welsh had said of Mordred* »<sup>129</sup>, la seconde hypothèse en revanche est digne d'intérêt : « *the person who wrote these Welsh traditions down may have been fusing the Welsh traditions with other more recent concept of Mordred's character.* »<sup>130</sup>

---

<sup>125</sup> « Loth cependant, qui à l'époque d'Aurelius avait épousé sa sœur, qui avait engendré Walwanus et Mordret, fut renvoyé dans son fief de Lodonésie et des autres provinces qui lui appartenaient. » Trad. ori. D'après *l'Historia regum Brittaniae*, livre IX, consultable à l'adresse : [https://cdn.ymaws.com/www.medievalacademy.org/resource/resmgr/maa\\_books\\_online/hammer\\_005\\_7.htm#hd\\_ma0057\\_head\\_019](https://cdn.ymaws.com/www.medievalacademy.org/resource/resmgr/maa_books_online/hammer_005_7.htm#hd_ma0057_head_019) consulté le 14/09/19.

<sup>126</sup> « C'est pourquoi, toutes les dispositions ayant été prises pour cette si grande expédition, le roi Arthur laissa à la charge de Mordret, son neveu, la souveraineté sur la reine Guenièvre. ...Le roi Arthur, ayant entendu la rumeur, ou plutôt la ruse infâme de Mordret, son neveu, abandonna immédiatement l'attaque qu'il avait préparée contre les Romains, et ayant envoyé Hoel, chef des Armoriciens avec l'armée de Gaule pour restaurer la paix chez les Allobroges, rentra en Bretagne, assisté seulement des rois des îles et de leurs armées respectives. » *Id.*

<sup>127</sup> « Mourut ce même jour Mordret, avec ses généraux Cheldricus, Elasius, Egbrictus, Bruningus, avec tous leurs guerriers saxons et avec Gillepatricus, Gillamor, Gillasel et Gillarnus du pays d'Irlande [Irlande], et avec tous les Scots et les Pictes sur lesquels il régnait. » *Id.*

<sup>128</sup> Cf. note 121.

<sup>129</sup> « Ils peuvent s'être tout simplement mépris sur ce que les Gallois ont dit sur Mordred » Trad. ori. D'après TICHELAAR, Tyler R., op. cit., p. 48.

<sup>130</sup> « La personne qui écrit ces textes traditionnels gallois peut avoir fusionné les traditions galloises avec d'autres interprétations contemporaines du personnage de Mordred. » *Ibid.*

En effet, Monmouth incarne tout un courant d'intérêts pour la légende arthurienne, à la fois véritable, et orchestré par un mécénat (Robert de Gloucester) et un pouvoir politique en conquête. Le processus d'amplification se poursuit avec la propagation outre-Manche de ces faits ; la façon dont ils sont relatés, et surtout par l'intermédiaire de qui, peut paraître discriminante quant au rôle de Mordred, désormais fossoyeur de la fin arthurienne. Tichelaar note que le rôle de Mordred ne cesse de s'accroître dans le mal avec les continuateurs de la tradition de Monmouth : « *Geoffrey of Monmouth's portrayal of Mordred as completely evil allowed Geoffrey's successors to exaggerate this Wickedness to extreme.* »<sup>131</sup>

En effet, dans *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, William J. Entwistle explique à partir d'un diagramme chronologique des textes évoquant la matière de Bretagne que « *Queen Leonor Plantagenêt was its introducer in the spanish peninsula and Alonso the wise its disseminator.* »<sup>132</sup> On trouve, de fait, dans les *Anales Toledanos Primeros de 1219* — qui faisait alors partie du trousseau de mariage d'Eleonor de Castille en 1254 avec Edward Longshanks, dit Edouard Longues-Jambes — l'une des premières allusions à la matière arthurienne revendiquée par et pour la Castille : « *Lidió el Rey Zitus con Mordret su sobrino en Camblenc, era DLXXX.* »<sup>133</sup>. Ce mariage, destiné à pacifier les relations entre la Castille et l'Angleterre, qui craignait d'être envahie par la première, est en soi intéressant quant à l'utilisation de ce trousseau : l'histoire d'un roi parti loin de son royaume pacifier des barbares est amenée par la future reine à ceux qui se sont annexé la matière arthurienne alors même qu'au XIIe siècle les Normands se montraient plus que critiques vis-à-vis des histoires arthuriennes<sup>134</sup>. Et au milieu de cela trône la figure de Mordred, problématisée autour des identités d'opposant (d'où le régime prépositionnel *lidiar con*) et de neveu (*su sobrino*). Et Carlos Reigosa précise qu'il s'agit d'« *una pequeña venganza bretona* »<sup>135</sup> contre ce monde anglo-saxon.

Dans les *Anales*, peu de détails quant au rôle de Mordret dans la mort d'Arthur, mais on conserve cependant le lien familial entre le roi, en guerre contre Lucius Liber, et le neveu opportuniste usurpateur, trahissant à la fois le lien vassalique et familial. Ici aussi, l'intérêt pour Mordred, qui représente le début de la fin du bon roi Arthur, s'inscrit dans un modèle : la Castille qui se voit mariée par le biais de sa princesse à un Plantagenêt peut

---

<sup>131</sup> « Le portrait de Mordred par Geoffrey of Monmouth comme complètement diabolique a permis aux successeurs de Geoffrey d'exagérer cette méchanceté à l'extrême. » Trad. ori. D'après TICHELAAR, Tyler R., op. cit., p. 49.

<sup>132</sup> « La reine Eleonor Plantagenêt fut celle qui l'introduisit dans la péninsule ibérique et Alonso le Sage celui qui l'y dissémina. », Trad. ori. D'après ENTWISTLE, William J., *The Arthurian legend in the literatures of the spanish peninsula*, Literary Licensing, p. 47.

<sup>133</sup> « Le roi Arthur affronta son neveu Mordret à Camlann, c'était l'an 580 », d'après les *Anales Toledanos*, consultables à l'adresse :

<https://books.google.ca/books?id=FcEPAAAAIAAJ&pg=PA381&hl=fr#v=onepage&q&f=false> , p. 381, consulté le 14/09/19.

<sup>134</sup> Guillaume de Malmesbury : « Arthur au sujet duquel délirent de nos jours les balivernes des Bretons. Il vaudrait mieux qu'ils ne rêvent pas à ces fables fallacieuses, mais qu'ils en disent la vraie histoire », d'après AURELL, Martin, op.cit., p. 149.

<sup>135</sup> « Une petite vengeance bretonne », in « Carlos Reigosa reinventa con pasión la leyenda artúrica », *El País*, extrait d'interview de Carlos Reigosa par Jacinto Antón, consultable à l'adresse [https://elpais.com/diario/2003/09/23/cultura/1064268008\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/09/23/cultura/1064268008_850215.html). Consultée le 14/09/19.

légitimement revendiquer l'Âge d'or arthurien, et *in fine* ce qui a causé sa perte, comme une sorte de modèle et d'anti-modèle. Mais nous reviendrons plus précisément sur les significations politico-sociales des rôles de Mordred et des citations le présentant en comparution.

Coïncidence des naissances oblige, le patron de Mordred évolue sensiblement un siècle plus tard sous la plume d'un bâtard royal du roi Denis. Dans *ONobilario : o Livro das Linhagens*, de 1325 de Dom Pedro de Barcellos, arrière-petit-fils du roi Alonso X Dom Pedro, donc, historien et chroniqueur, glose sûrement à partir d'un exemplaire de *l'Historia regum Britanniae* — et surtout de la phrase susdite<sup>136</sup>—, et expose ainsi le différend entre Arthur et Lucius Liber :

« *E elrrey Artur quando moveo de Bretanha por hir a esta guerra leixou a ssa terra a hum seo sobrinho que avia nome Mordrech... Este Mordrech que avia a terra em guarda de rrey Artur e a molher, quando elrrey foy fora da terra alcousse com ella e quislhe jazer com a molher. E elrrey quando o soube tornousse com sa oste e veo sobre Mordredch. ... e acordousse Mordrech que avia feito grande traicom e se emtrasse na batalha que seria vencido... E elles que estavam assy em esta falla sayo huuma gram serpente do freo a elrrey Artur, e quando a vyo meteo maa a espada e comeco a emcalla e Mordrech outrossi... foy grande batalha, e morreo Galuam o filho do rrey Artur... Aqui morreo Mordrech e todollos boos cavaleiros de huma parte e da outra. Elrrey artur teve o campo e foy mall ferido de tres lamcadas e de huuma espada que lhe deu Mordrech.*»<sup>137</sup>

Si l'on considère les théories du schéma narratif, on constate que l'histoire et l'argument du roman, de la chronique et de toute œuvre narrative en général, fonctionnent grâce à des rôles préétablis : l'opposant, l'adjuvant et le sujet<sup>138</sup>.

Mordred, qui tient le rôle d'opposant du roi Arthur, est aussi sur la voie de sa transformation en sujet, héros actif dans l'argument narratif, et non pas seulement mentionné et cité. Dom Pedro en fait un personnage, un héros antagoniste, ou du moins ce qui tend vers le personnage. Mordred est en effet sujet grammatical, sujet actif et sujet

---

<sup>136</sup> Cf. note 133.

<sup>137</sup> « Et le roi Arthur, lorsqu'il quitta la Bretagne pour mener cette guerre, céda sa terre à l'un de ses neveux qui avait pour nom Mordret... Ce Mordret qui avait à charge le royaume du roi Arthur et son épouse, lorsque le roi s'en fut loin de sa terre, entretint une liaison avec cette dernière et voulut en faire son épouse. Et le roi lorsqu'il l'apprit reprit la direction de son royaume et marcha sur Mordret. ... Et Mordret réalisa qu'il avait accompli un acte de grande trahison et comprit qu'il serait vaincu dans la bataille... et ceux qui étaient là lors de cette bataille virent un grand serpent au côté d'Arthur, et lorsqu'il prit en main l'épée... Grande fut la bataille, Galuam le fils du roi Arthur y périt... Y mourut aussi Mordret et tous les bons chevaliers qui étaient dans un camp, comme dans l'autre. Le roi Arthur... et fut blessé à mort de trois coups de lance et d'un coup d'épée que lui infligea Mordret. » Trad. ori. d'après *o Livro de linhagens*, consultable à l'adresse *Nobiliario del Conde de Barcelos Don Pedro hijo del Rey Don Dionis de Portugal, traduzido castigado y con nuevas ilustraciones por Manuel de Faria y Sousa* (Madrid, 1646).

<sup>138</sup> Vladimir Propp, dans *Morphologie du conte*, paru en 1928, explique que dans une séquence narrative, construite par des invariants narratifs, il y a sept grandes catégories de personnages, définies selon la fonction de ces derniers, et que chaque personnage a une sphère d'action qui lui est propre selon l'utilité qu'il a dans la séquence narrative. À partir de cette étude sur les contes russes, Greimas et Courtés, avec « l'école sémiotique de Paris » et en utilisant les méthodes structuralistes et linguistiques, vont généraliser les fonctions narratologiques de Propp à l'ensemble des genres littéraires, en réduisant les sept catégories à trois. La réussite ou l'échec de la quête qui a été énoncée par un émetteur dépend donc du sujet (le héros), des adjuvants (les complices du héros), des opposants (les ennemis du héros).

de narration, il est bien mentionné qu'il se rend compte (*acordousse* : se rappeler et comprendre en se rappelant) de la situation dans laquelle il s'est mis par son parjure et sa trahison, et il est précisé qu'il prend conscience (*se emtrasse* : réaliser) qu'il sera vaincu dans la bataille.

Dom Pedro ne se contente pas seulement d'amplifier son action lors de Camlaan, il le dote de ce qui s'apparente à un début de personnalité, de réflexion. Mordred n'est plus seulement un nom, ni la félonie incarnée, il devient réellement une conscience d'être de papier, certes mais c'est le premier pas vers le statut de héros. Ainsi, le processus d'évolution de Mordred passe bien avant tout par une héroïsation, c'est-à-dire qu'il devient un personnage qui est enfin quelqu'un, qui se distingue peu à peu des autres et qui devient une entité indépendante, individu au sens premier d'*indivisible*, détenteur de qualités et de caractéristiques qui lui sont propres. En effet, on sait que le héros grec, modèle de référence de tout récit teinté d'épique, se distingue par une généalogie qui lui donne des caractères propres et le rendent sans pareil sur le champ de bataille.

Ce processus se poursuit avec *la Mort le roi Artu*. L'incertitude sur le déroulement des faits à Camlaan ou à Salesbières a été très tôt interprétée dans un sens induit par la nécessité des systèmes de propagande, des miroirs du Prince et autres écrits à visée politique. Cependant, cette incertitude, reprise et réinterprétée à partir du XXe siècle par la philosophie et les sciences de la relativité, a conduit, dans certains cas, à un rejet de la figure mordretienne marquée par la dichotomie entre le Bien et le Mal issue de la christianisation du substrat celtique. Il serait faux de dire que toutes les œuvres contemporaines évoquant Mordred en font un personnage plus nuancé, voire totalement sympathique. Certaines sont conformes au schéma traditionnel, selon lequel Mordred est une incarnation du Mal (associé au serpent et frappé du stigmate de l'inceste, parjure, voire simple jaloux), schéma qu'elles durcissent encore plus que les œuvres médiévales. Nous reviendrons cependant plus tard au durcissement caricatural du manichéisme cristallisé autour de Mordred.

Dominique Boutet explique ainsi que dans la société que reflète *la Mort le roi Artu*, Mordret est stigmatisé par un caractère métaphorique : il est l'incarnation, comme les personnages de tyrans dans les tragédies grecques, du dérèglement d'une société, en l'occurrence de celle que le roman reflète par double historicité. Considérons son apparition tardive en tant que simple rouage de la conjointure entre *le Lancelot-Graal* du XIIIe siècle — et plus précisément entre *la Seconde Partie de la quête de Lancelot* — et *la Mort le roi Artu*, entrée en scène que voici :

« Et quant il ont un poi alé si voient un home tout nu en braies monté sor un chaitif cheval, et avoit les pies loiiés par desous le ventre del cheval. Si venoient après lui plus de .C. ribaus qui tout le haoient et le getoient de fiens et d'ordures et l'avoient si cunchié et devant et deriere que a painne en veoit on dens ne bouche... et quant Mordés fu armés et apareilliés et il fu issus de laiens si lor demande Gaheries pour coi cil de laiens li avoient fait cele honte.

*Et il dit qu'il l'avoient pris par force et li avoient fait tel honte pour ce qu'il estoit compains de la Table Reonde. »*<sup>139</sup>

On note la posture de bouc émissaire qu'incarne Mordred. Dominique Boutet explique de manière parallèle l'échec des Croisades et l'échec arthurien : « *Arthur ne cesse de faire les mauvais choix... Cette logique est celle d'une sorte de révision pessimiste de la conception augustinienne de l'Histoire, au contact des réalités, et par un retour de la réflexion sur le caractère indélébile du péché originel dans les sociétés humaines* »<sup>140</sup>.

Mais malgré l'amplification de son rôle, Mordret reste un détail dans *la Mort le roi Artu*, une personnification de *losengier* qui médite sur la relation entre Lancelot et Guenièvre, une péripétie présentée à un Arthur sur le déclin, oubliant ses devoirs de souverain au profit de sa fonction d'oncle. Il ne pèse ni n'existe en soi, seulement par rapport à Arthur ou à Lancelot. C'est d'ailleurs le même processus que l'on observe dans le *Silmarillion*, mythologie bâtie en parallèle de la conception de *The Fall of Arthur* par Tolkien. Melkor conserve le caractère délateur<sup>141</sup> de Mordret (motif qui devient majoritaire dans les différentes branches arthuriennes). Melkor hérite de Mordred sa légende noire, mensongère et délatrice, et son identité du « mauvais conseiller »<sup>142</sup> : « *A force de mensonges, de rumeurs et de conseils perfides, Melkor fit donc naître la querelle dans le cœur des Noldor et, à la longue, cette agitation amena la fin des grands jours de Valinor, le crépuscule de son antique gloire.* »<sup>143</sup> Si Melkor n'est pas qu'une simple métamorphose mordretienne, comme Mordret pour le rayonnement de la terre de Logres, il personnifie la décadence civilisationnelle de Valinor.

Michael Austin Philipps explique cette cristallisation de la perception négative de Mordred en ce qu'il est chargé par procuration des erreurs commises par le roi. Le rôle mordretien d'un point de vue structuraliste n'est qu'un rôle d'appui, celui d'une « *machine infernale* »<sup>144</sup>, selon Francis Dubost. Le processus de mise en personnage de Mordred s'arrête et se fige autour de ce texte centré sur le déclin pour en faire une caricature : au sens étymologique du terme, un portrait chargé. Son rôle est amplifié pour en faire un amplificateur négatif ; Jean-Guy Gouttebroze explique que « *Mordret accumule progressivement en lui tous les défauts et les délits que réprouve la société féodale, mais ce*

---

<sup>139</sup>« Après avoir fait un peu de chemin, ils virent un homme tout nu à l'exception de ses braies que l'on avait juché sur une misérable rosse et dont les pieds étaient attachés ensemble sous le ventre de l'animal. A sa suite marchaient plus de cent croquants débordant de haine qui jetaient sur lui de la fiente et des immondices. Ils l'avaient déjà si bien souillé tant devant que derrière qu'à peine discernait-on encore sa bouche et ses dents... Une fois Mordret armé et tout prêt, il sortit de la maison ; alors Gaheriet s'enquit des raisons pour lesquelles les gens de cette ville lui avaient fait subir une telle humiliation. Il répondit qu'il avait été capturé par la force et qu'on lui avait fait endurer de tels outrages parce qu'il était compagnon de la Table Ronde. », *La seconde partie de la quête de Lancelot, in Le livre du Graal*, Bibliothèque La Pléiade, volume III, trad. Marie-Geneviève Grossel, p. 415-417.

<sup>140</sup> BOUTET, Dominique, « Arthur et son mythe », in *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, Champion, coll. Unichamp, pp. 45-65, p. 60.

<sup>141</sup> On constate que Mordret n'est, à l'origine de la matière de Bretagne, qu'un soutien du délateur premier, Agravaïn. Sur le transfert du caractère « délateur », cf. 1.2.1, p. 93-94.

<sup>142</sup> Cf. 1.1, p. 26.

<sup>143</sup> D'après TOLKIEN, John, Ronald Reuel, *The Silmarillion*, [posth. 1977], George Allen & Unwin Ltd. Traduction ALIEN, Pierre, 2011, Pocket, p. 85.

<sup>144</sup> DUBOST, Francis, « Les dénouements dans *La mort le roi Artu* », in *La mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, coll. Unichamp, p. 93.

qui tend à le disqualifier définitivement, c'est la condition de sa conception : il est né d'une relation incestueuse entre Arthur et sa sœur Anna, la femme du roi Lot d'Orcanie »<sup>145</sup>.

C'est ce qui justifie, selon Dominique Boutet, la *Mort le roi Artu* : « *Ce qui n'est pas politiquement acceptable, c'est que le roi réagisse lui-même en grand baron et fasse passer ses intérêts lignagers avant ceux de son royaume, qu'il oublie qu'il est d'abord un roi sacré responsable de son peuple... Arthur se comporte comme si Gauvain était le chef du lignage...* »<sup>146</sup>. A partir de là, Mordred devient la principale victime de son rôle. Il symbolise la mort de la royauté pour anticiper et éclairer le titre : « la mort du roi Arthur ».

Dans ce cas-là, *la Mort le Roi Artu* serait l'acmé à la fois de la dépersonnalisation et de l'héroïsation de Mordred. Mordred n'obtient aucun poids en tant que personnage agissant par sa volonté propre, et parallèlement se voit gratifié du statut le plus héroïque qui soit pour un être de papier lors de son processus de mise en personnage littéraire.

Ainsi pour résumer brièvement le processus médiéval autour de Mordred, celui-ci constituait dans les textes médiévaux le début de la fin, un seuil pourrait-on dire, un point de non-retour à partir duquel Arthur le bon roi devenait de manière irrécupérable un mauvais souverain ou un souverain déchu, ce qui *in fine* représente le même état de la royauté. Mordred n'incarnait alors — au sens propre : figurait — le mauvais souverain que par comparaison avec l'ancien roi Arthur jeune<sup>147</sup>. D'un fils sans père l'autre.

On a donc un premier processus où le texte originel gallois à la fois centre et source (éclipsé par le trop grand degré d'initiation nécessaire à sa lecture : aux XIIe-XIIIe siècles, le nombre de personnes susceptibles de lire le gallois est très restreint, tant parce que les clercs ne sont qu'une poignée qu'à cause de la politique d'unification linguistique des Plantagenêt, puis aux XIXe-XXe voire XXIe siècles où le nombre d'individus susceptibles de les lire dans le texte est tout aussi restreint) se voit remplacé par un dérivé où la bonté de Mordred n'est plus, dérivé qui devient *in fine* un nouveau texte original anglo-saxon source et centre.

On peut donc retracer une filiation dans les textes qui proposent cette première révision du canevas mordretien. Robert de Boron, par exemple, selon Emmanuèle Baumgartner, « *fait également de larges emprunts au Brut et lui reprend notamment tout le final du récit : les conquêtes d'Arthur en France, l'expédition contre Rome, la trahison de Mordret, la tragique bataille où s'affrontent mortellement l'oncle et le neveu ainsi que le motif du départ d'Arthur pour l'Ile d'Avalon et de sa possible survie* »<sup>148</sup> Ces grandes lignes

---

<sup>145</sup> GOUTTEBROZE, Jean-Guy, « La conception de Mordred dans le *Lancelot* propre et dans *La Mort de Roi Artu*. Tradition et originalité. », in *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, op. cit., p. 114.

<sup>146</sup> BOUTET, Dominique, *art.cit.*, p. 51.

<sup>147</sup> La discrétion de Mordred dans le Pseudo-Robert s'expliquerait par son intégration à la structure de l'œuvre. Fanni Bogdanow, traduite par Denis Hüe, dans « Robert de Boron's Vision of Arthurian History », explique que « la période arthurienne est davantage l'occasion de montrer « la nature cyclique de l'histoire », l'ascension et la chute d'un grand roi. C'était une figure de la préparation du peuple au plus haut point de son histoire. » in « La Vision de l'Histoire arthurienne selon Robert de Boron » in *Fils sans père : études sur le Merlin de Robert de Boron*, textes réunis par Denis Hüe, pour les éditions Paradigme, collection Medievalia, d'après « Robert de Boron's Vision of Arthurian History », in *Arthurian literature* 14, [1996], pp.19-52, en citant R.W Hanning, *The vision of History*, p. 140.

<sup>148</sup> BAUMGARTNER, Emmanuèle, in *Introduction à Merlin et Arthur : Le Graal et le Royaume*, in *La Légende Arthurienne*, Robert Laffont, coll. Bouquins, p. 315.

vont coïncider avec celles d'autres intertextes, tels que celui du Pseudo-Map. La conception de la matière typique du Moyen Âge par *amplificatio* plus que par originalité — qui pourrait correspondre à l'esthétique moderne — explique l'apparition et la propagation de ce nouveau texte original plus seulement anglo-saxon mais bien européen.

Cependant, avec la modernité, voire la postmodernité, on constate que ce nouveau texte alimente lui-même des dérivés qui proposent une norme mordretienne en contradiction avec celle qu'il avait imposée. On a donc un processus assez curieux : c'est une sorte de saut générationnel rétrospectif et paléographique. Le Mordred *bon* est un retour, pas toujours conscient, à un stade de conception plus primitif que celui qui est le moins tardif. Mordred est un retour à Medrawt, en ignorant Mordret. Tout comme dans plusieurs des œuvres du corpus, Mordred se fait le défenseur d'une religiosité et d'un système de valeurs, non pas directement paternels, mais plus archaïques.

C'est dans des époques post-médiévales que Mordred connaît les plus notables évolutions dans son processus de mise en personnage. Et plus précisément avec le relativisme généralisé et vulgarisé par la théorie de la relativité générale d'Einstein, selon laquelle il y a concordance de l'espace-temps. En effet, si l'on résume brièvement, le relativisme a influencé un mouvement de pensée selon lequel la vérité, en soi, n'est qu'une chimère. Par conséquent, il y aurait une adéquation des valeurs morales et esthétiques à un *hic et nunc* inscrit dans des circonstances socio-historiques uniques. Poussé à l'extrême, ce courant de pensée définit les notions de Bien et de Mal comme dépendantes seulement du point de vue des individus inconsciemment orientés par l'espace-temps dans lequel ils évoluent.

Une fois assimilé par le relativisme, Mordred acquiert son droit de cité en littérature. Et c'est le résultat « *de la tendance au relativisme du "tout se vaut" »*<sup>149</sup> comme l'explique Myriam Revault d'Allonnes, dans l'entretien donné à *l'Express* pour la parution de *La Faiblesse du vrai. Ce que fait la post-vérité à notre monde commun*<sup>150</sup>. Il a acquis son droit à la parole, la possibilité de se justifier, de se défendre. Et s'il ne peut le faire lui-même, le narrateur (ou plus largement l'instance transitionnelle entre destinataire et destinataire de l'œuvre) prend parti pour lui de manière plus ou moins directe.

Ainsi, si l'on considère le *Morgane*<sup>151</sup> de Michel Rio, c'est-à-dire la dernière partie de sa trilogie consacrée au cycle arthurien — donc le seuil d'une œuvre médiévaliste qui évoque le rôle final de Mordred dans ledit cycle médiévaliste —, on constate que le narrateur opte clairement pour la disculpation du personnage par inculpation d'autrui. « *Ainsi était-elle, dans son enseignement ... Car elle exposait à Mordret... l'idéal et la foi, en espérant que le fanatisme né de ce leurre positif serait encore plus destructeur que son propre désespoir.* »<sup>152</sup> La défense de Mordred n'est certes pas directe, chez Michel Rio, elle se fait par un moyen détourné, par procuration, comme les motivations anti-arthuriennes

---

<sup>149</sup> REVAULT D'ALLONNES, Myriam, interview consultable à l'adresse : [https://www.lexpress.fr/actualite/societe/la-post-verite-est-plus-problematique-que-le-mensonge\\_2037928.html](https://www.lexpress.fr/actualite/societe/la-post-verite-est-plus-problematique-que-le-mensonge_2037928.html).

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> RIO, Michel, *Morgane*, 1999, Seuil, Paris, édition considérée : Points, coll. roman, 2002.

<sup>152</sup> *Id.*, p. 110.



transmises par Morgane<sup>153</sup> à son fils. Cependant elle illustre bien la récupération de Mordred par le réflexe du « relatif à », défaut « le plus accusé de notre temps »<sup>154</sup>. Les faits de Mordred n'importent plus en eux-mêmes ni pour eux-mêmes, mais par les circonstances qui les ont amenés. Mordred porte un point de vue alternatif, une « vérité alternative ». En cela il apparaît comme le personnage modèle de la postmodernité. La philosophe explique que « *La post-vérité est définie comme "ce qui se rapporte aux circonstances dans lesquelles les faits objectifs ont moins d'influence sur le public que ceux qui font appel à l'émotion ou aux croyances personnelles"* »<sup>155</sup>.

La récupération à l'aune du relativisme de la *persona* Mordret médiévale permet le révisionnisme de ses caractères et de ses actions. N'est-ce d'ailleurs pas là, aussi, un argument de vente, saisi habilement par les nécessités commerciales interprétant et traduisant à — très — grands traits les volontés d'auteur ou ce qui a été perçu comme tel, auprès de tous ceux qui seraient persuadés de connaître la « vérité » quant aux rôles respectifs et atemporels d'Arthur, de Mordred et de la Table Ronde en général ? Par exemple, la quatrième de couverture de *Mordred* de Justine Niogret, au seuil de l'achat ou non du roman, explique : « *La légende veut que Mordred, fruit des amours incestueux d'Arthur et de sa sœur Morgause, soit un traître, un fou, un assassin. Mais ce que l'on appelle trahison ne serait-il pas un sacrifice ?* » On note bien ici le relativisme ultra-contemporain, destiné à intervertir les sens des paronymes et des antonymes entre trahison/criminalité et sacrifice/bonté. On peut aussi y voir un écho de *l'Évangile de Judas*, découvert dans sa version copte en 1978, que Paul Verhoeven résume de façon significative :

« L'Évangile de Judas part du principe suivant : le seul disciple qui ait réellement compris Jésus était Judas Iscariote, le traître bien connu. [...] Selon cet Évangile, Jésus dit à Judas qu'il [Judas] a été choisi "pour offrir en sacrifice l'enveloppe humaine qui l'entoure [qui entoure Jésus]". En d'autres mots, en trahissant Jésus, Judas fait en sorte qu'il soit arrêté et crucifié, ce qui était précisément l'objectif de Dieu. [...] Judas devient ainsi un pion dans le grand dessein de Dieu. »<sup>156</sup>

A l'inverse donc de ce que l'on constatait dans les textes médiévaux, il y a un processus de mise en avant, au sens premier, de mise en position initiale de Mordred qui intervient beaucoup plus tôt dans les romans considérés.

---

<sup>153</sup> Il s'agit ici de Morgane la fée, exilée à Avalon. Michel Rio ne considère pas l'existence d'Anna ou Morgause, deuxième sœur d'Arthur, avec laquelle il commet un inceste duquel naîtra Mordret. On constate que le personnage médiéval de Morgane se complexifie progressivement : elle devient, au fur et à mesure des réécritures, la mère de Mordred. Du Moyen Âge à aujourd'hui, le processus de resserrement des liens entre Arthur, Mordret, Morgane et Morgause, mène *in fine* à la superposition des rôles de tante et de mère. Si ce processus permet d'accentuer l'impression d'insolubilité du crime incestueux, il accompagne, comme nous le verrons plus tard, une évolution des branches de la mythologie arthurienne s'effectuant par et selon une modification de la structure familiale de base.

<sup>154</sup> MATTEI, Jean-François, « *la Trahison du relativisme* », *Magistro*, le 02/09/2009.

<sup>155</sup> REVAULT D'ALLONES, Myriam, interview citée.

<sup>156</sup> VERHOEVEN, Paul, SCHEERS, Rob Van, *Jésus de Nazareth*, 2008, Aux forges de Vulcain, trad. A.-L. Vignaux 2015.

C'est ainsi que Christopher Tolkien décrit la modification chronologique que met en place son père dans *The Fall of Arthur* :

« Une particularité du premier chant de La Chute d'Arthur consiste à présenter Mordret, au tout début du récit, en train d'encourager Arthur, par « malice », dans sa décision de mener combat sur les terres des peuples barbares, ... Là où Geoffroy de Monmouth ne consacre pas plus d'une phrase à la question (« Il confia la tâche de défendre le royaume à son neveu Mordret et à la reine Guenièvre »), dans le *Morte Arthure* allitératif, le roi est remarquablement prolix quant il expose la nature de ce fardeau — dont Mordret supplie (en vain) d'être dispensé pour être autorisé à accompagner Arthur au combat. »<sup>157</sup> Christopher Tolkien conclut alors que « Par ces mots, mon père introduit un élément qui place son récit totalement à part des œuvres de la tradition des « chroniques ». »<sup>158</sup>

Ce révisionnisme provoque une déculpabilisation progressive du personnage, qui devient justement tout ce qu'il n'était pas à l'origine : Mordred devient sympathique au sens littéral, il est le personnage avec lequel souffre le lecteur. Là où les lecteurs médiévaux étaient en sympathie avec Tristan, Lancelot ou Perceval, les lecteurs contemporains se voient proposer un nouveau biais pour rentrer dans la matière arthurienne, enrichie au regard du relativisme. Péripiétie de seuil dans *la Morte le roi Artu*, Mordret en devenant Mordred devient seuil d'entrée pour le lecteur. En effet, progressivement, Mordred est mis en avant, proposé comme personnage médiateur entre le texte lui-même et le lectorat.

On note alors plusieurs types de Mordred. Ils deviennent des nœuds tragiques et/ou dramatiques qui sont soulignés par le fait que le nom associé à Mordred sature peu à peu le paratexte<sup>159</sup>, voire sature aussi le péritexte.

### 1.1.3. Du réceptacle mimétique à l'hypostase du lecteur

Il serait fastidieux de dresser une simple typologie des Mordred dans les paratextes et les péritextes. Cependant il nous semble nécessaire de l'amorcer dans ses grandes lignes. Une typologie dresse des caractères invariants, des points communs au-delà du phénomène de palimpseste volontaire de la part des auteurs. Raisonons par l'absurde : si le personnage de Mordred est devenu un invariant, alors ses apparitions montrent des caractéristiques stables.

En s'intéressant dès lors aux paratextes et en se concentrant sur les seules tables des matières et sommaires, on observe des sous-parties, chapitres ou scènes intitulées, voire homologuées « Mordred ». Dans ces cas-là, ces Mordreds incarnent des sous-ensembles du tout romanesque, et apparaissent comme déterminants dans la pertinence du chapitre

---

<sup>157</sup> TOLKIEN, Christopher, *in* Notes, *op. cit.*, p. 104.

<sup>158</sup> *Id.*, p. 105.

<sup>159</sup> « Zone indéfinie entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte), ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte) » in GENETTE, Gérard, *Seuils*, 1987, Seuil, coll. Poétique, p. 8.

ou de la partie considérée. Vis-à-vis de la totalité de l'ensemble littéraire, c'est le type mordretien le plus proche de ce que l'on observait dans les textes médiévaux les moins anciens. Mordred passe ainsi du statut de la personnification des actions d'autrui — en l'occurrence d'Arthur — à celui de personnage *per se*, indépendant, sans être un appui ou un simple point focal de la mort d'Arthur ou de la dénonciation du *fol amor* de Lancelot et de Guenièvre.

D'un détail de *conjointure*<sup>160</sup>, il devient maille principale du tissu textuel arthurien. Comment comprendre autrement la mention de Mordret dans *El Baladro del Sabio Merlin* ? Dans le chapitre CXLIV, lors de l'inceste entre Arthur et sa sœur, le narrateur explique : « *Y assi durmio el hermano con su hermana, e fizo ay al que lo traxo despues a muerte, assi como dira despues encima de la gran historia de Lançarote del Lago.* »<sup>161</sup> L'acte arthurien, dont Mordret n'est ici représenté que par le biais d'un COD, est à la fois une prolepse de l'événement Salesbières et une allusion aux textes antérieurs<sup>162</sup>.

Il acquiert une étoffe plus grande qui lui permet de basculer définitivement dans la classe des héros romanesques, non plus simplement au sens gréco-latin du terme mais bien au sens moderne : celui qui est le sujet de l'œuvre. Steinbeck en travaillant à la rédaction de *The Acts of King Arthur and His Noble Knights* évoque, dans une lettre, un paradoxe qui retire à Arthur sa qualité de personnage, et qui réciproquement, permet à Mordred d'acquérir la sienne. « *Arthur is not a character. You are right. And there it might be well to consider that Jesus isn't either, nor is Buddha. Perhaps the large symbol figures can't be characters, for if they were, we wouldn't identify with them by substituting our own.* »<sup>163</sup> Le rôle que tient Mordred est alors réévalué à la hausse, en bien ou en mal, car il pèse plus dans la tragédie arthurienne du fait de se voir dédier à lui seul un nombre de pages plus important, et *vice-versa*.

Mordred devient ainsi un « *personnage-anaphore* »<sup>164</sup>, si l'on reprend les théories de Philippe Hamon et de Vincent Jouve déjà évoquées plus haut. Ce n'est plus une simple référence, un simple détail de la matière arthurienne qui signifie la matière de Bretagne,

---

<sup>160</sup> Si l'on reprend l'expression de Chrétien de Troyes, « *mult belle conjointure* », désignant le mariage harmonieux de traditions plus ou moins concurrentes, on constate que Mordred agit comme un liant permettant de passer d'un texte arthurien à un autre. En tant que personnage reparaisant, il permet d'unifier progressivement tout le cycle arthurien, étant présent en conception dès *les Premiers faits du roi Arthur* et lors de la dernière geste de ce dernier en tant que roi à Camlann.

<sup>161</sup> « Et c'est ainsi que le frère coucha avec sa sœur, ce qui mena par la suite à sa mort, comme le dira plus en avant la grande histoire de Lancelot du Lac. » *El Baladro del Sabio Merlin*, op. cit., p. 53, consultable à l'adresse [file:///C:/Users/Utilisateur/Downloads/el-baladro-del-sabio-merlin-primera-parte-de-la-demanda-del-sancto-grial%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Utilisateur/Downloads/el-baladro-del-sabio-merlin-primera-parte-de-la-demanda-del-sancto-grial%20(1).pdf).

<sup>162</sup> Dont *El Baladro* est une adaptation plus précise au contexte et à l'histoire espagnole, puisque les prophéties de Merlin vont concerner essentiellement le lignage de Dom Alfonso el Sabio.

<sup>163</sup> « Arthur n'est pas un personnage. Vous avez raison. Et de là, il serait peut-être bon de considérer que Jésus ne l'est pas non plus, ni Bouddha. Peut-être que les grands symboles ne peuvent pas être des personnages, car s'ils l'étaient, nous ne nous y identifierions pas en nous substituant à eux. » Trad. ori. D'après STEINBECK, John, *Acts of King Arthur and His Noble Knights*, [1976], édition consultée : Penguin classics Deluxe edition, 2007, p. 320.

<sup>164</sup> « unifiant et structurant l'œuvre par un système de renvois et d'appels », voir JOUVE, Vincent, article cité, consultable à l'adresse [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1992\\_num\\_85\\_1\\_2607](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607).

mais bien un liant qui inonde l'œuvre en question de sa capacité à l'unifier et à la structurer par rapport à lui-même.

Ainsi, dans la série de vulgarisation brésilienne de Joanna Mantovani Garbelotto, le lecteur se voit proposer un volume sur Merlin : *O Mago Merlin*, sur Arthur *O rei Arthur*, sur Lancelot *Sir Lancelot*, sur Perceval *Percival e o calice sagrado*, et sur Mordred : *Mordred : o Cavaleiro Traidor*. Les autres chevaliers de la Table ronde, qui pourraient sembler de prime abord plus importants compte tenu de l'espace littéraire qu'ils occupaient dans les textes jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle (ainsi Gauvain, personnage directement hérité et héritier de l'invariant solaire des sociétés indo-européennes, ou encore Galaad, le chevalier purement parfait), ces chevaliers-là se voient rassemblés et confondus dans un volume commun : *O cavaleiros de la Tavola Redonda*. Il est intéressant de noter que Mordred fait partie intégrante d'une collection dont le but est non pas seulement de faire entrer le lecteur dans la matière arthurienne, mais aussi plus généralement dans l'acte même de lecture. Ce texte s'adresse en effet à un lectorat âgé de quatre à sept ans, qui serait capable de lire seul, ou qui bénéficierait de l'aide d'un adulte.

Autre exemple tiré d'un autre genre : chez Jacques Roubaud et Florence Delay, dans *Graal Théâtre*, Mordret est une scène en soi — processus qui met d'autant plus l'accent sur Mordred, puisqu'il n'y a normalement pas de titre dans une œuvre théâtrale... Il matérialise la dixième scène de l'acte X « La tragédie du roi Arthur », intitulée « Mordret ». Coïncidence purement formelle, pourrait-on croire, due au matériau médiéval explicitement cité et revendiqué. Or, il se trouve que l'on observe le même phénomène dans des œuvres qui digèrent complètement la matière arthurienne et les hypotextes.

Par exemple, considérons le livre en trois parties (« Alayna », « Nimue » et « Keira ») de Vivian Vande Velde, intitulé *The Book of Mordred*<sup>165</sup>. *A priori*, les sous-parties n'ont aucun rapport avec Mordred, mais sont centrées sur des personnages autres dont les patronymes n'évoquent que de biais la matière de Bretagne. Il s'agirait donc de perceptions et perspectives autres. Mordred n'est donc pas prioritairement le centre d'intérêt.

Pendant c'est un centre *travesti*. La saturation du titre « The Book of Mordred » à l'aide du nom Mordred est d'autant plus intéressante puisque ledit titre est calqué sur un schéma préexistant, sur un type de titre, pourrait-on dire, qui induit telle ou telle lecture et interprétation du texte placé sous son autorité. « The Book of », « el libro de » ou « le livre de », autant de formules héritées de la tradition biblique : le Livre de Job, d'Enoch... dit-on. Ainsi, Mordred se voit-il promu au statut de prophète, de biais d'enseignement et de complétude, observé par autrui — et *in fine* par le lecteur, qui en devient une sorte de disciple ou de témoin. En soi, la structure même de ce livre révèle la difficulté à identifier Mordred : les trois parties, qui correspondent aux trois perceptions de Mordred par des femmes qui l'aiment — donc qui sont en fascination — tournent autour d'un point focal Mordred qui serait l'intersection de trois Mordreds successifs (celui vu par Alayna, par Nimue et par Keira), alors que dans *la Mort le roi Artu*, Mordret tournait autour du point focal de Salesbières.

---

<sup>165</sup> VANDE VELDE, Vivian, *The Book of Mordred*, 2005, HMH Books for Young Readers.

C'est le même processus dans la quatrième partie du livre 2 de *Bankgreen, l'Elbron*, de Thierry Di Rollo. A la première lecture, le lecteur qui ne chercherait que des motifs médiévaux pourrait être plus que décontenancé puisque Mordred est *a priori* sorti de tout contexte chevaleresque. Il y a cependant chez Thierry Di Rollo une obsession du nom « Mordred », comme si en plus de saturer les seuils, Mordred devait saturer son propre signifiant, le remplissant et le vidant, à chaque fois qu'il est répété, d'un sens et d'un autre. Dans *Bankgreen*, et plus précisément dans le premier tome, on compte plus deux cents quatre-vingts cinq apparitions du nom « Mordred », dont la majorité se trouve dans un discours direct, comme annoncé autant au personnage à qui se présente Mordred qu'au lecteur. On trouve à plusieurs reprises un phénomène d'identification entre les deux. La focalisation interne associe le lecteur au personnage qui s'apprête à faire la rencontre de Mordred, démultipliant ainsi les scènes de présentation de l'entité-idée sans pour autant figer l'identité d'un personnage, encore moins celle du personnage gallois, Orcade ou tout simplement médiéval.

Considérons par exemple le passage suivant :

*« Il n'y a rien au-dessus de lui. Le ciel s'assombrit de gris et de sombre ; la pluie lourde de l'Eveil laisse tomber ses premières gouttes. Un court instant, Nyl goûte à la fraîcheur perlée sur son front et ses joues blêmes. Il ferme aussi les yeux, comprend que son appel ne sera pas entendu. Nomphée<sup>166</sup> ou une autre ne répondra jamais à sa sollicitation... Nyl sait au moins qu'il ne peut pas retourner en forêt longue pour s'y abriter ; il embrasse du regard les vallons de la vaste plaine, qui s'ouvre devant lui –hésite encore... Au plus fort de l'eau battue par les vents, Nyl se retourne parfois pour souffler un peu, aperçoit la masse compacte de la forêt qui s'éloigne : bien trop lentement. ... Son cœur cogne en lui, le sang engourdit ses tempes. ... Il y a enfin une colline plus imposante que les précédentes : trop large pour être contournée. Nyl épuisé, en piétine la pente, se hisse en tirant sur les herbes hautes... A une dizaine de mètre du sommet... Cinq mètres encore. Et là, depuis l'arrondi de la crête surgit la gueule massive du grand varan. Le shore lève à peine les yeux. Le varanier lui apparaît, armure ruisselante de pluie sur le fond noir et violace du tumulte, silhouette pesante, littéralement soudée à sa monture, et rehaussée des tranchées de lumières criblant le ciel au bord de l'horizon. Le métal des bras de Mordred semble pulser de leurs mates ; le heaume barré de sa fente sombre reste impénétrable. »<sup>167</sup>.*

Le présent de narration et la focalisation interne à l'enfant Nyl en fuite permettent la mise en place d'un suspens : le souffle de la course devient le souffle de lecture, saccadé par la respiration brève et accélérée d'un côté du texte, scandé par les paragraphes courts et presque de même longueur de l'autre côté du miroir. Le lecteur certes n'est plus dans un réceptacle mordretien, mais dans un réceptacle auquel s'adresse Mordred en se présentant. En fait, comme l'enfant Nyl, le lecteur attend l'intervention d'une force protectrice, bénéfique, qui éviterait de justesse la catastrophe, comme dans un conte de fées ; la force qui intervient, c'est la force terrestre, humaine d'un Mordred aveuglé dans sa folie. Nyl deviendra finalement son « initié », c'est-à-dire qu'il le suivra (certes, contraint et forcé) dans sa quête, sera témoin du succès ou de l'échec de Mordred à conclure la quête qu'il s'est fixée, rôle que le lecteur assure par rapport à Nyl.

---

<sup>166</sup> Nomphée est une Rune, une sorte de djinn invocable sur demande par les habitants de Bankgreen.

<sup>167</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen, op.cit.* p. 633.

L'argument de *Bankgreen*, si l'on voulait le résumer, serait celui-ci : Mordred, dernier des varaniers de la planète Bankgreen, se refuse à mourir dissous dans les « Brumes », nuage flou qui parcourt ladite planète et dont on ignore la réalité exacte. Il passe un pacte avec les Brumes pour continuer à vivre, pour tuer — ce qu'il considère comme sa nature profonde et immuable — en échange de ses souvenirs, c'est-à-dire *in fine* de son identité. Di Rollo récupère ainsi le chevalier le plus dépouillé d'identité<sup>168</sup>, pour en faire la quête même de la personne du personnage principal, et plus généralement du lecteur qui en suit les évolutions.

Nous parlions précédemment de Mordred comme maille principale du tissu arthurien : par ce matraquage du nom Mordred et par les introductions à répétition de celui-ci, Di Rollo montre l'existence de cette maille inexistante.

Ainsi, pour mettre en avant Mordred, il faut insister sur le paradoxe qu'est celui de son existence en tant que réalité littéraire. La mise à l'initiale de Mordred et le matraquage de son nom fonctionnent de pair dans le *Mordred* de Justine Niogret. Sept chapitres sur un total de quatorze commencent par le nom *Mordred*, qui attire d'autant plus l'œil du lecteur qu'il est accentué par une taille de caractère supérieure à celle du reste du texte. Si la taille des caractères, le type de police et l'emploi de lettrines sont généralement le fait d'une maison d'édition, voire d'une collection, un certain degré de répétition d'un mot ne constitue par un simple radotage maladif, mais bien une insistance (puisque élément du « style ») de la part de l'auteur sur ce qui lui paraît important ou non.

On a donc une sorte d'isotopie paradoxale, significative du vide du nom « Mordred » alors même que l'isotopie doit éclairer le sens du fait ou de la chose qu'elle met en avant. Si l'on reprend la définition du phénomène d'isotopie selon Greimas (« *un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique* »<sup>169</sup>), on constate bien que c'est avant tout l'identification en tant que personnage de Mordred qui pose problème, avant même de poser une quelconque question de sens narratif ou d'indice herméneutique.

D'autre part, on peut considérer le fait de se référer à Mordred par une périphrase comme une stratégie pour attiser la curiosité du lecteur. Ce semblant d'allotopie de suspens fait que dans une telle stratégie, le relativisme et l'insistance sur le personnage passent paradoxalement par le fait que ce dernier est présenté de manière voilée, *gazée*<sup>170</sup>.

Dans *Bankgreen*, le livre premier a pour titre « Le dernier des varaniers ». Dans ces cas-là, les auteurs ont choisi de présenter Mordred par un caractère qui le simplifie voire

---

<sup>168</sup> En effet « identité » vient de *identitas*, issu de *idem* : le même. L'identité est donc le caractère qui fait qu'une personne est une, indivisible. Or, on a montré comment, entre Mordred et Medrawd, Mordred avait été scindé et partagé, incompatiblement bon et mauvais.

<sup>169</sup> GREIMAS Algirdas Julien, « Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », in *Du sens : essais sémiotiques*, [1970], Paris, Seuil, p. 188.

<sup>170</sup> C'est aussi le cas chez Stephen King, dans le premier tome de sa transposition westerno-médiévale intitulée *la Tour sombre*. Certes, nous n'avons pas intégré cette œuvre au corpus, mais il est intéressant de voir que Stephen King conserve de la matière médiévale Roland, le personnage « français » comme héros et Mordred, le personnage « anglais » comme méchant. La dernière partie du premier volume de *la Tour sombre* s'intitule « *le Pistolero et l'homme en noir* », le pistolero étant Roland et l'homme en noir une périphrase pour désigner le « magicien » Mordred.

l'essentialise, et qui *a priori* le ferait tendre vers les simplifications<sup>171</sup> médiévistes que l'on avait précédemment jusqu'à *la Mort le roi Artu*. Cependant, ces deux auteurs le positionnent en seuil de manière à ce que le lecteur soit incapable de l'identifier. Qu'est ou qui est « l'homme en noir » ? Qu'est-ce qu'un « varanier » et pourquoi est-il le dernier ? En fait, les auteurs contribuent à brouiller les référents que le lecteur potentiel pourrait utiliser pour identifier Mordred comme *persona* médiévale héritée directement de Geoffroy de Monmouth ou de Dom Pedro, par exemple.

Si l'on reprend les catégories du schéma narratif précédemment citées, Mordred est passé pleinement dans la catégorie des sujets, même s'il continue à être ; un opposant au héros, il est mû par une quête opposée à celle du héros et autour de laquelle peut se dresser un acte narratif qui, d'ailleurs, est souvent condensé et résumé au sein même de l'œuvre par l'équivalent d'une grande tirade explicative et / ou finale du méchant — mais nous y reviendrons.

De la même manière, dans la réécriture de John Ronald Reuel Tolkien *The Fall of Arthur*, poème certes inachevé — donc dont l'ordre n'est *a priori* pas définitif —, on constate cette ambiguïté quant à un Mordred sujet paradoxal du schéma actantiel classique. Comme précédemment, Mordred sature les seuils paratextuels puisqu'il est le thème du chant 2 du poème « *How The Frisian ship brought news, and Mordred gathered his host and went to Camelot seeking the queen* »<sup>172</sup>, mais il sature aussi les seuils du texte lui-même. Il apparaît dès l'incipit : vers 19, on lit à propos d'Arthur en campagne contre Liber « *So fate fell-woven forward drave him, and with malice Mordred his mind hardened, saying that war was wisdom and waiting folly* »<sup>173</sup>. Outre que « Mordred » rimant avec *hardened*, s'associe phonétiquement à un passé, c'est-à-dire à un *fatum*, on constate que Mordred n'est plus du côté de l'essence caractérielle mais plutôt de celui de l'orchestration d'une contingence : « *with malice* » suggère plus un circonstant de manière que ce que la traduction française exprime avec le groupe « dans sa malice » (à noter que l'anglais a plus que le français moderne gardé dans le mot la référence au Malin). Les grandes lignes de la biographie de Mordred relative à *The Fall of Arthur*, sont issues des textes sources et des premières chroniques bâties sur la matière arthurienne. Biographie résumée, par exemple, dans le Pseudo-Robert de Boron :

« Arthur vint trouver Mordret son neveu, qui était frère de monseigneur Gauvain, et il lui confia la garde de son royaume, de ses châteaux et de sa femme. Mais il aurait mieux fait de les ébouillanter tous les deux dans des chaudières car Mordret son neveu commit à son égard la plus grave trahison dont on ait jamais entendu parler. Il s'éprit en effet de la femme d'Arthur et sut si bien circonvenir les chevaliers, les châtelains et les baillis qu'ils le

---

<sup>171</sup> Aucun caractère péjoratif, considérons le *simplex* latin, la chose unilatérale « non composée », « formée d'un seul élément ».

<sup>172</sup> « Comment le navire frison apporta la nouvelle, comment Mordret rassembla son ost et partit à Camelot chercher la reine », in TOLKIEN, John Ronald Reuel, *The Fall of Arthur*, 2013 posthume, Harper Collins, trad. Christine Laferrière, Christian Bourgois Editeur, p. 31.

<sup>173</sup> « Lors sort mêlé de mal le mena vers l'avant : Mordret dans sa malice affermit son esprit, nommant guerre sapience et attente folie. », *id.* p. 15.

*reconnurent comme seigneur. Il épousa la reine, mit des garnisons dans les forteresses du royaume et se fit couronner roi.* »<sup>174</sup>

Mais ces grandes lignes n'apparaissent dans le texte médiéval qu'à la toute fin de celui-ci. Tolkien les avance donc, les considérant assez importantes pour faire partie de *l'incipit*, ou du moins pour le nourrir. Pour reprendre l'idée de typologie que nous avons avancée plus haut, la mise en avant par la mise à l'initiale du texte qu'illustre le poème de Tolkien connaît, bien évidemment, une variété de modulations et de variantes.

Cette variété est le résultat, l'anticipation et la prise en compte, par les auteurs, de l'horizon d'attente des lecteurs potentiels qu'ils visent. Dans *Bankgreen*, par exemple, Mordred coïncide avec le premier mot du chapitre : « *Mordred s'arrête au sommet de la colline* »<sup>175</sup>, et ce dans une posture fixe (*s'arrête*) alors même que le signifié derrière le nom propre est flottant. Cette contingence est le résultat d'une essence héritée et trop floue, trop brouillée et par conséquent insuffisante pour bâtir une identité. D'où la répétition maladroite du nom Mordred tout au long de l'œuvre, saturation d'un signifiant qui serait comme privé de signifié.

Enfin, il arrive que Mordred soit à la fois le sujet et l'objet de l'œuvre, à la fois l'alpha et l'oméga de sa conception, et cela se symbolise par une œuvre éponyme, comme si Mordred n'était plus un ensemble inclus dans un tout littéraire supérieur, mais bien le cœur du propos. Dans ces cas-là, l'auteur joue avec l'horizon d'attente du lectorat empli d'idées préconçues ou de savoirs universitaires qu'il va s'acharner au pire à détruire, au mieux à réinterpréter et rejuger. Revenons par exemple à la tragédie victorienne d'Henry John Newbolt, *Mordred: A tragedy* de 1895. Ici, le titre secondaire « a tragedy » contribue à identifier Mordred comme un héros de tragédie, c'est-à-dire marqué par un *fatum*, en ce sens héritier des textes médiévaux, mais rénovateur de ces derniers par le fait de voler la tête d'affiche aux autres chevaliers.

Mordred subit donc un *fatum* dans les textes plus contemporains, un *fatum* au sens propre : une destinée qui a été annoncée en amont par les textes médiévaux. Ainsi, le *Mordred* de Justine Niogret est-il enfermé dans sa chambre, cloué au lit par une douleur. Privé de toute capacité d'action, il apparaît dès le premier chapitre, donc dès l'incipit, en position fœtale, comme si la chambre était à la fois l'alpha et l'oméga de la révolte embryonnaire de Mordred vis-à-vis de son destin. « *Mordred se pelotonna autour de ses oreillers comme une algue collante autour d'un rocher* », est-il dit au chapitre un. « *Mordred était rentré dans sa chambre* » est la première phrase du chapitre trois. On constate que malgré quelques escapades dans des couloirs ou des salles de soins, comme au chapitre deux, Mordred revient toujours dans sa chambre et dans son lit, où il est atteint de crises de mémoire involontaire (au sens proustien du terme), ce qui va lui permettre de se libérer de la douleur pour affronter Arthur. On constate donc qu'on tend presque vers le huis clos dans *Mordred*, l'espace circonscrit à la chambre imite les quatre murs du théâtre tragique, chambre où se jouent les tragédies d'inceste et où les scènes sont marquées par les entrées et sorties des personnages. C'est exactement ce qui se passe avec l'œuvre de

---

<sup>174</sup> BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Merlin et Arthur*, op cit, p. 422.

<sup>175</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op.cit., p. 23.



Justine Niogret. Par exemple le début du chapitre sept « *Lorsque Mordred se réveilla, son mire était sur l'un des fauteuils de bois.* »<sup>176</sup> ou encore le chapitre onze : « *Mordred ouvrit les yeux, et Arthur était dans la chambre* »<sup>177</sup>. Mordred est donc stigmatisé par un espace théâtral métaphorique de la « faute en couche » d'Arthur et de Morgause.

Pareillement, en bande dessinée, la personnalisation du nom est renforcée par l'illustration — qui entre à la fois dans une vision d'auteur et dans une perspective commerciale, un seuil non plus seulement au sens genettien du terme, mais bourdieusien car résultat d'un *habitus*<sup>178</sup> mordretien du plus grand nombre qui forme le public visé.

C'est le cas dans la bande dessinée *Arthur*, avec le tome 9 *Medrawt : le traître*, qui présente paradoxalement l'une des couvertures les plus ambiguës quant au lien créé avec le lecteur. En effet, le Medrawt proposé, certes, a un caractère repoussant car muni d'une épée ensanglantée, mais c'est aussi la seule couverture où un personnage sourit, marque hypocrite mais communicative par excellence. Cela s'inscrit dans l'ensemble des œuvres durcissant le caractère maléfique de Mordred, le sourire étant celui du personnage sournois par excellence. Autre personnification type de Mordred, en lien avec le stigmate du Malin, la difformité physique. Dans la pièce *Mordred* de William Wilfred Campbell, par exemple, le personnage éponyme apparaît aux yeux du spectateur lors de la scène 2 de l'acte II. La didascalie le décrit comme affecté d'un autre *topos* associé à la malice : la bosse. « *Enter Merlin and Mordred, a hunchback, the King's illegitimate son.* »<sup>179</sup> Ici, l'auteur fait appel à l'expérience théâtrale préalable des lecteurs / spectateurs, car s'ils savent que Mordred est associé au régicide et au complot, la représentation physique qui en apparaît sur scène est *a priori* une imitation de Richard III, bossu shakespearien. Or, la scène qui se développe après ce premier jugement visuel est en contradiction totale avec ce que le cliché shakespearien laissait entendre. La personnification de Mordred le fait passer d'un personnage à un autre.

D'ailleurs, si l'on considère le Mordret de *Graal Théâtre*, comment repousser pleinement Mordred lorsque le lecteur / spectateur lit ou l'entend répliquer : « *Un miracle ça ? Un simple objet volant non identifié comme il en passait tous les jours à Avalon* »<sup>180</sup>. En effet, les chevaliers penauds et ébahis face à l'avènement du Graal se laissent impressionner, si l'on considère une rupture du pacte dramaturgique, par un décor de pièce à machines, qui imiterait un « bloc de marbre ». Avec cette réplique Mordred réintègre les spectateurs à leur temps en ironisant sur la littéarité du bloc de marbre mallarméen et sur la réalité de l'OVNI. Ce processus particulier, en franchissant le seuil du quatrième mur, crée une connivence entre le personnage *a priori* vilain de l'histoire et ceux qui en sont les témoins.

---

<sup>176</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 79.

<sup>177</sup> *Id.*, p. 123.

<sup>178</sup> « L'habitus est le produit du travail d'inculcation et d'appropriation nécessaire pour que ces produits de l'histoire collective que sont les structures objectives ... parviennent à se reproduire, sous la forme de dispositions durables, dans tous les organismes (que l'on peut, si l'on veut, appeler individus) durablement soumis aux mêmes conditionnements, donc placés dans les mêmes conditions matérielles d'existence. » BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une Théorie de la pratique*, [1972], Genève, Droz, p. 282.

<sup>179</sup> « Entrent Merlin et Mordred, un bossu, le fils illégitime du Roi. » Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 9.

<sup>180</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op.cit. p. 507.

De la même manière, il faut nécessairement se pencher sur le *Mordred* de Justine Niogret. Ici, seuil et horizon d'attente sont saturés par le patronyme seul, celui d'une identité nommée, revendiquée et reconnue. Et toute la signification du roman est sous l'autorité d'une question posée et formulée, dans le prologue, c'est-à-dire au seuil du texte, au style direct à un Mordred enfant, c'est-à-dire à un Mordred au seuil de sa vie, le style direct ayant la capacité de s'adresser autant à un personnage qu'au lecteur sous effet de mimésis. « - *Que penses-tu de ce que tu vois ?* »<sup>181</sup> devient pour le lecteur, si l'on joue sur les synonymes : « *Que penses-tu de ce que tu lis ?* »

Cette mise en avant provoque ce que nous avons appelé jusqu'à présent une mise en personnage. Cependant là aussi divers degrés semblent se dessiner, induits justement par l'identité nouvellement reconnue à Mordred. Si l'on considère les six archétypes de ce que communément on nomme *personnage*, on se rend compte que les réalités mordretiennes créées ne se recoupent pas toutes, même si son rôle est réévalué à la hausse.

Selon Mélanie Anne Phillips et Chris Huntley<sup>182</sup>, ces archétypes seraient :

- le personnage principal,
- le protagoniste,
- le héros,
- l'antagoniste,
- l'acolyte,
- l'obstacle.

On constate que généralement personnage principal et héros sont synonymes en ce qui concerne des œuvres d'aventures, comme le sont antagoniste et obstacle.

La répartition des Mordred de notre corpus n'est pas unanimement située dans l'un ou l'autre de ces archétypes. Il s'agirait plus, si l'on voulait jouer sur les mots, de prototypes desdits archétypes. Comme le montre cette phrase de Justine Niogret, les premiers ennemis de Mordred sont les autres Mordred, ceux qui sont conformés à une réalité ou un système autre que le sien et que celui de sa réalité fictionnelle : « *Cette nuit ancienne, Mordred avait mal dormi. Il savait qu'il allait tuer ou être tué par des gens comme lui, des Mordred.* »<sup>183</sup> En effet, l'archétype est le « premier type », primitif, idéal et parfait. En biologie, l'archétype est primordial dans l'évolution d'une espèce, d'où l'idée de considérer des prototypes de Mordred comme autant d'évolutions, de chaînons dans la biographie littéraire de cet être de papier. Et c'est là la pertinence de la dernière réplique de la pièce *Mordred* de William Wilfred Campbell. Mordred, mourant mais affrontant la mort debout comme Cyrano de Bergerac, s'exclame : « *Ho! Horse! To horse! My sword! A*

---

<sup>181</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, *op.cit.*, p. 19.

<sup>182</sup> *Dramatica: A new theory of story*, Write Brothers, 2004, à partir des huit archétypes... Le personnage principal est celui au travers duquel le lecteur/ spectateur progresse dans l'histoire, il peut s'agir du narrateur ou du réceptacle principal de la focalisation zéro. Le personnage principal est celui au travers des yeux duquel le lecteur ou le spectateur suit l'histoire. Le protagoniste est le rouage de l'intrigue, il force l'action et le principal ou initial effort pour atteindre l'objet de la quête : il peut être à l'origine de la mise en marche du personnage principal. Le héros est la combinaison du personnage principal et du protagoniste : à la fois moteur initial et point focal à partir duquel progresse l'histoire. L'antagoniste ou méchant est l'opposé du protagoniste. L'obstacle, sans être forcément l'antagoniste, se met en travers du parcours du personnage principal, il n'est pas forcément méchant, et son statut d'épreuve n'est pas forcément volontaire.

<sup>183</sup> NIOGRET, Justine, *op. cit.*, p. 91.

*trumpet calls! A Mordred!* »<sup>184</sup>. La substantivation du nom propre Mordred, via l'utilisation de l'article indéfini « a », évoque l'antonomase, et le parallélisme de construction entre *a trumpet calls* et *a Mordred* fait de celui-ci un type particulier associé à un son particulier. Or l'usage de l'article indéfini suggère l'existence d'autres Mordreds, d'autres prototypes passés ou à venir. Le Mordred de Campbell intègre les Mordreds antérieurs, à l'image d'une machine plus performante, et qui par définition sera moins optimale que celles qui lui succéderont.

On peut donc reconnaître aux premiers Mordreds la qualité d'archétype. Ainsi, dans le *Lancelot-Graal*, celui qui se présente comme Gautier Map explique son devoir quant à la fidélité du portrait qu'il va faire de Mordret :

« Or dist li contes que, quant Mordrés se parti de ses compaignons, il chevaucha tote jour sans boire et sans mengier... Et il estoit voirs que mé sire Gavains estoit li plus biaux de tous ses freres en grandece de cors, mais ce estoit petit. Et pour ce que li contes ne vous devisa onques la façon de ses freres, le vous deviserai je maintenant... Li plus jouenes de tous les freres mon signour Gavain ot non Mordrés. Cil fu graindres de tous les autres et pires chevaliers, mais assés avoit hardement a faire plus mal que bien ; et nonpourquant moult fist de bials cops. Il fu envious et fel, si n'ama onques bon chevalier, puis qu'il ot prit premierement armes. Il ocist moult de gent en sa vie, il fist plus de mal en sa vie que tous ses parentés ne fist onques de biens, car par lui morurent en un jour plus de XV.M homes. Et il meïsmes en morut et aussi fist li rois Artus, dont il fu moult grans damages. Cil Mordrés ne fist onques bien, fors les II. premiers ans qu'il prist armes, et nonpourquant fu il moult biaux de cors et de membres. »<sup>185</sup>

On peut considérer la première beauté de Mordret comme le résultat d'un contexte chrétien : Satan, représenté par Lucifer, le porteur de Lumière, est à l'origine le plus beau des anges, plus apte au Mal qu'au Bien. Son portrait, chez Gautier Map, serait alors une sorte de super-prolepse du fil de *la Mort d'Artu*, comme dans *The Fall of Arthur* où « Mordred », nous l'avons vu, rime avec « Hardened »<sup>186</sup>, associé phonétiquement à un passé révolu et déterminant, condamnant à la manière d'un *fatum*.

Le Mordret de Gautier Map, à l'origine, est donc doté d'une beauté à la fois paradoxalement repoussante et prémonitoire. On est dans le cadre étymologique du fascinant/séduisant. Son portrait doit glacer d'effroi par la monstruosité, l'anormalité de

---

<sup>184</sup> « Ho ! A cheval ! Mon épée ! Un cor résonne ! Un Mordred », Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 116.

<sup>185</sup> « Quand Mordret, dit le conte, eut quitté ses compagnons, il chevaucha toute la journée sans boire ni manger... La vérité est que Monseigneur Gauvain était plus beau que tous ses frères quant à sa taille, mais de peu. Aussi, comme le conte ne vous a jamais fait le portrait de ses frères, je m'y consacrerai maintenant... Le plus jeune de tous les frères de monseigneur Gauvain se nommait Mordret. Il était plus grand que tous les autres, mais le pire chevalier, montrant bien plus d'entrain à faire le mal que le bien, ce qui ne l'empêcha pas d'accomplir de beaux coups. Il était envieux et déloyal, n'eut jamais d'estime pour un bon chevalier, du jour qu'il prit ses premières armes. Il tua bien des gens durant son existence, il fit en sa vie plus de mal que toute sa parenté ne fit de bien, car par lui moururent en un jour plus de quinze mille hommes. Lui-même y trouva la mort, tout comme le roi Arthur, immense perte ! Ce Mordret ne fit jamais de bien, si ce n'est ses deux premières années de chevalier, et pourtant son corps et ses membres étaient superbes. » Trad. FRITZ, Jean-Marie, in *La première partie de la quête de Lancelot, in Le livre du Graal*, volume II, Bibliothèque La Pléiade, p. 1706-1709.

<sup>186</sup> Cf. 1.1.3, p. 63.

son destin macabre, annoncé *via* une prolepse à peine déguisée par la pause dans la narration et le passé simple à aspect global, et par le fait qu'il est détourné de la droite voie (en l'occurrence la bonne chevalerie). On constate déjà une continuité entre portrait physique, caractère et actions futures, ce dont nous parlerons plus en détail lorsque nous analyserons Mordred et la fascination postmoderne pour le méchant. Principe de Borges<sup>187</sup> oblige, comment ne pas voir dans ce qui est présenté comme le premier portrait de Mordred ce qui influencera les portraits des personnages romantiques et victoriens du XIXe siècle : un personnage beau et méchant, le renversement du principe grec *καλὸς κάγαθός* / *kalos kagathos*, le premier pas dans l'ambiguïté physico-morale du héros littéraire, donc dans son rôle potentiel de modèle mimétique repoussoir ? Comment ne pas relire, de manière certes anachronique mais éclairante, l'incipit des *Chants de Maldoror* du Comte de Lautréamont ?

« Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux ; c'est fait. Il s'aperçut ensuite qu'il était né méchant : fatalité extraordinaire ! Il cacha son caractère tant qu'il put, pendant un grand nombre d'années ; mais, à la fin, à cause de cette concentration qui ne lui était pas naturelle, chaque jour le sang lui montait à la tête ; jusqu'à ce que, ne pouvant plus supporter une pareille vie, il se jeta résolument dans la carrière du mal... atmosphère douce ! »<sup>188</sup>

Dès lors, le processus de mise en personnage se combinant avec un renversement des valeurs maniées par la littérature, Mordred devient un prototype : ébauche fonctionnelle pertinente ou non en fonction d'une contrainte ou d'une idée orientée et spécifiée. Ces modèles, au sens de *types*, posent nécessairement la question des premières apparitions de Mordred, qui, à travers un projet auctorial, doivent faire de ce dernier un modèle à suivre ou non. Un incipit, une scène d'exposition, une première planche, voire un thème musical participent à ce qu'en rhétorique on nomme la *captatio benevolentiae*, au rapt du lecteur (et surtout à l'obtention de sa bienveillance) / spectateur de la part de l'œuvre par le biais des personnages qui y sont associés.

Considérons, par exemple, la très brève description physique du Mordred de Sōseki, dans *Kairo-kō*. Description qui débute d'abord par le sentiment d'angoisse que provoque l'approche de Mordred. Ses pas d'approche, qui se font entendre avant qu'il se fasse voir, fonctionnent comme les coups marquant son entrée en scène. « かの足音の戸の近くしばらくとまる時、垂れたる幕を二つに裂いて、髪多く丈たけ高き一人の男があらわれた。モードレッドである。 »<sup>189</sup> Si le concept de *chonmage* n'existe nullement en Occident (et encore

<sup>187</sup> « Le poème *Fears and Scruples* de Robert Browning annonce prophétiquement l'œuvre de Kafka, mais notre lecture de Kafka enrichit et gauchit sensiblement notre lecture du poème. Browning ne le lisait pas comme nous le lisons aujourd'hui. Le mot « précurseur » est indispensable au vocabulaire critique, mais il conviendrait de le purifier de toute connotation de polémique ou de rivalité. Le fait est que chaque écrivain crée ses précurseurs. Son apport modifie notre conception aussi bien que du futur. » in « Kafka et ses précurseurs », in *Otras Inquisiciones*, 1951, trad. par Roger Caillois, Gallimard, 1957.

<sup>188</sup> LAUTREAMONT (Comte de), Isidore Lucien Ducasse, *Les Chants de Maldoror*, chant premier, 1874. Consultable à l'adresse : [https://fr.wikisource.org/wiki/Les\\_Chants\\_de\\_Maldoror\\_\(1874\)/Chant\\_I](https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Chants_de_Maldoror_(1874)/Chant_I).

<sup>189</sup> « Thick curtains hung across the doorway, concealing the passage that opened beyond. The footsteps stopped outside and paused. Then suddenly, the curtains parted to reveal a tall knight with long, flowing

moins dans le monde médiéval !), il est intéressant de voir que l'auteur caractérise son personnage *via* sa chevelure ondulée et lachée. Le rapport métonymique que tisse Sōseki entre ladite chevelure et l'individu qui l'arbore est renforcé par le caractère cataphorique et concaténé des groupes 髮<sup>190</sup>, 一人<sup>191</sup> et enfin モードレッド<sup>192</sup> et par la formulation apparentéeである à celle d'une phrase pseudo-clivée en « c'était ». La coiffure de Mordred est donc à saisir par rapport au contexte immédiat de ses projections potentielles par les lecteurs de 1905. Le Japon connaît alors la révolution Meiji, l'occidentalisation passe aussi par la coupe de cheveux, le *chonmage* car le chignon traditionnel guerrier s'oppose aux coupes occidentales<sup>193</sup>. Dans la nouvelle de Sōseki, c'est donc le *topos* de la chevelure, sorte de blason paradoxal du guerrier à la marge de la société, qui permet à l'entité « Mordred » de devenir personnage actant du récit.

Bien sûr, dans la création bitensive d'un personnage, auteur et lecteur collaborent, l'auteur composant par un style particulier un rôle pour le lecteur, que celui-ci peut choisir de suivre ou non, et dans ce cas extrême il suffit au lecteur de refermer l'œuvre. Comme l'explique Wolfgang Iser dans *L'Acte de lecture*, le lecteur se conformant aux règles mises en place par l'auteur est nommé « lecteur implicite ». A noter que « *le lecteur implicite n'a aucune existence réelle. En effet, il incorpore l'ensemble des orientations du texte de fiction pour que ce dernier soit tout simplement reçu.* »<sup>194</sup> A partir de là, Vincent Jouve suppose la distinction entre « *un fonctionnement de surface de l'œuvre (qui s'adresserait au lecteur virtuel<sup>195</sup>) et un fonctionnement profond (qui s'adresserait au lecteur comme sujet...)* »<sup>196</sup>.

Si l'on se place du côté de ce « lecteur virtuel », donc si l'on cherche à respecter le rôle que les œuvres du corpus façonnent pour leurs lectorats respectifs, on constate que, dans la structure même des introductions des hypostases de Mordred, le modèle de « fonctionnement de surface » change progressivement en glissement par et vers le processus de déculpabilisation.

En effet, le principe du révisionnisme est de revoir et de réexaminer justement un fait en fonction de nouvelles données ou de nouveaux apports informationnels. Parallèlement au processus de mise en personnage de Mordred, *a fortiori*, celui-ci accède à un processus de conscience, ce qui se traduit généralement en littérature par un rôle de héros, si l'on reprend les archétypes de personnages énoncés précédemment. Mordred devient celui à travers lequel le lecteur virtuel accède à la réalité recréée par l'œuvre. C'est à travers ses

---

hair. It was Mordred. » Trad. AKAMIYA Toshiyuki, ARMOUR, Andrew, *Kairo-kō: A Dirge, in Arthurian Literature II*, d'après SŌSEKI, *Kairo-kō*, op. cit., p. 120.

<sup>190</sup> Kanji pour « cheveux », prononcé « kami ».

<sup>191</sup> Kanjis pour « une personne », prononcés « hitori ».

<sup>192</sup> Katakana pour Mordred, prononcés « Mōdoreddo ».

<sup>193</sup> L'empereur lui-même abandonne le chignon-type du *bushi*.

<sup>194</sup> ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture-théorie de l'effet esthétique*, Pierre Mardaga, coll. Philosophie et langage, Bruxelles, 1985 p. 70.

<sup>195</sup> Le lecteur virtuel de Jouve est au lecteur ce que le lecteur implicite est au même lecteur chez Iser.

<sup>196</sup> JOUVE, Vincent, in « Pour une analyse de l'effet-personnage en littérature », in *Littérature*, 1992, pp.103-111, p. 108, consultable à l'adresse [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1992\\_num\\_85\\_1\\_2607](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607) consulté le 14/09/19.

yeux que le lecteur virtuel juge les faits — en bien ou en mal, la qualité du jugement ne dépendant que du ton utilisé par l’auteur, ironie ou premier degré...

On note alors des processus spécifiques, des structures particulières des œuvres du corpus qui permettent *in fine* de provoquer l’adhésion immédiate et sans conteste du lecteur / spectateur aux motivations de Mordred.

Par exemple, dans *Mordred: A Tragedy*, spécificité du genre oblige, le titre permet immédiatement d’identifier le héros qui va focaliser la *mimesis catharsis*, et ce dès son entrée en scène, dès ses premières paroles. En outre, la scène d’exposition fonctionne pour le spectateur comme la scène d’intronisation du héros et aussi comme une scène d’initiation pour Mordred. Nous reviendrons plus tard, sur la signification particulière des scènes d’initiations anormales associées aux intronisations mordretiennes ; cependant, il est nécessaire de s’arrêter quelques instants sur l’exposition de cette pièce de théâtre.

La dramaturgie particulière permet de faire coïncider le dévoilement de l’intrigue pour le spectateur, qui assiste au premier clin d’œil amoureux de Guenièvre et de Lancelot sous les yeux même d’un Arthur aveuglé, et l’adhésion de Mordred à la Table Ronde. En effet, c’est un Mordred gauche et encore non instruit des rites et des codes sociaux de la cour arthurienne, qui surgit probablement de l’obsène ou de sa limite en s’écriant : « *Ah ! my lord ! my lord ! hear me one moment’s space ! [He kneels and grasps the king’s mantle.]*<sup>197</sup>.

Mordred est introduit à la cour d’Arthur à la fois par Gauvain et par les paroles rapportées de Morgane, puisqu’il se présente ainsi :

« *Mordred, the son of Morgance...*

*It was for me that Gawain made request [Arthur’s favour for a young kinsman] Morgance, the queen, my mother, sending me her*

*Youngest hither, bade me boldly ask*

*This boon of knighthood, saying “And if he doubts,*

*Thou shalt entreat him by the memory*

*Of his own youth, when I from Orkney came*

*On a far embassy, and made with him*

*That lasting treaty” »<sup>198</sup>.*

Et Arthur de conclure :

« *He shall be knight, knight of our Table Round,*

*Though I myself must yield my place to him. »<sup>199</sup>*

---

<sup>197</sup> « Ah ! Mon seigneur ! Mon seigneur ! Accordez-moi un moment ! ». Trad. ori. D’après NEWBOLT, Henry John, *Mordred: A Tragedy*, op. cit., p. 7.

<sup>198</sup> « Ah ! Mon seigneur ! mon seigneur ! écoutez-moi un instant ! [Il s’agenouille et saisit le manteau du roi] ». *Ibid.*

<sup>199</sup> « Mordred, fils de Morgane...c’est pour moi que Gauvain fit cette requête [celle de la faveur d’Arthur pour un jeune chevalier]. Morgane, la reine, et ma mère, m’envoyant ici, moi son cadet, m’a enjoint hardiment à vous réclamer cette bénédiction de la chevalerie en me disant « Et s’il doute, tu devras le supplier grâce à la mémoire de sa propre jeunesse, lorsque je vins moi des Îles d’Orcaïdes en ambassade, et que je commis avec lui cette ultime trahison » ». Trad. ori. *Ibid.*

Ainsi, Mordred est initié à la chevalerie de la Table ronde, lors de son introduction auprès d'Arthur, sans qu'il en sache précisément le facteur déterminant (la signification tragique de *the lasting treaty*), exactement comme le spectateur se voit exposer la situation sans qu'il en connaisse le ressort principal — puisque pour lui aussi, la signification de *lasting treaty* n'est pas claire, hormis par sa connaissance préalable de la légende arthurienne, qui dépasse largement le cadre du pacte dramaturgique. Comment, dès lors, repousser ou condamner ce prisme direct, ce double — toute proportion gardée — du spectateur sur scène ? La captation du spectateur est totale, dans cette gangue structurelle particulière d'identification : elle n'est pas seulement raisonnée, mais aussi ressentie, expérimentée par le spectateur, comme Mordred expérimente son destin. C'est une sorte de processus de « l'œuvre dont vous êtes le héros<sup>200</sup> — par l'intermédiaire de ».

Même processus dans le pacte de lecture — malgré la différence de genre, puisqu'il s'agit d'un roman — dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon* d'Imma Mira Sempere.

En effet, le prologue propose un texte en narration interne à la première personne, celle de Mordred. Et dans une phrase, livrée sans le moindre contexte, comme : « *Observo los cuerpos destrozados, abiertos al aire, y oigo el graznido de los cuervos que entonan los cánticos del desastre* »<sup>201</sup>, les verbes de perception détiennent un caractère performatif qui fait que la lecture de ce qui renvoie à la vision du personnage correspond simultanément à une projection mentale du lecteur de ladite vision. Le héros et le lecteur semblent ne faire qu'un par ce qu'ils voient. Comment dès lors condamner Mordred, lorsqu'on en est l'hôte et le réceptacle ?

Pareillement, le deuxième chapitre propose une scène de présentation par Merlin de Mordred à sa mère adoptive Morgause. Ici, le jeune Mordred entend sans les comprendre les discussions des adultes, où il est question de politique, de complot et d'avenir meilleur. Cet incipit expose au lecteur les enjeux et les mécaniques de l'histoire sans les expliquer, comme Mordred perçoit les paroles sans en saisir probablement le véritable sens en ce qui concerne sa destinée. Même processus, disions-nous donc, puisqu'il s'agit effectivement d'un passage d'intronisation et de présentation couplé à une scène d'exposition incomplète, permettant d'associer Mordred et le lecteur par leur rapport au mystérieux et à l'obscur des paroles prononcées par autrui, rapportées au style direct. Ainsi, la première leçon de géopolitique donnée à Mordred est cause et conséquence de la fonction même d'incipit. Par exemple : « - *Mordred –dijo Morgause-, los sajones, los anglos y otros pueblos de más al norte pretenden apoderarse de nuestros hogares, cosa que ya hicieron los romanos mucho antes, dirigidos por un noble llamado César... trajeron sus leyes*

---

<sup>200</sup> Le concept du « livre dont vous êtes le héros » est développé à partir d'une série anglaise débutée avec *The Warlock of Firetop Mountain*, paru en 1982 chez Puffin Books et écrit par Steve Jackson et Ian Livingstone et illustré par Russ Nicholson. Le principe du livre-jeu est simple : la volonté et les choix du lecteur influent sur le déroulement de la séquence narrative, qui n'a dès lors plus rien à voir avec l'invariant décrit par Propp. Bien que le modèle ait été théorisé par Raymond Queneau avec *Un Conte à votre façon* en 1967, in *Les Lettres nouvelles*, il semble avoir été accaparé par la littérature de jeunesse. Ici, bien que la lecture linéaire des œuvres considérées soit *a priori* en parfaite contradiction avec le va-et-vient entre les pages qui est particulier au livre dont vous êtes le héros, on constate que le processus mimétique permet de faire coïncider volonté du personnage et volonté du lecteur.

<sup>201</sup> « J'observe les corps déchiquetés, éventrés à l'air libre, et j'entends le croassement des corbeaux qui entonnent les cantiques du désastre ». Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *op.cit*, p. 7.

*primero y sus enfermizos sacerdotes más tarde... »<sup>202</sup> ou encore : « -De todos modos –habló Merlín- ahora gozamos de cierta paz mantenida desde la corte de Arturo. Es el centro de poder de la isla y, al mismo tiempo, el equilibrio entre el pasado y el porvenir. Escuchadme, creedme si os digo que la batalla decisiva por nuestro futuro se luchará en las entrañas de los hombres y mujeres de Britania, más que en sus fronteras y empalizadas. »<sup>203</sup>*

Le système d'adresse avec un vouvoiement au pluriel dans la conclusion de Merlin, comme le *nous* incluant dans l'explication de Morgause, participent d'une transition habile entre l'adresse d'un personnage à un autre et une adresse entre un personnage et le lecteur en mimésis qui s'imaginerait être à la place du média auquel il a été identifié avec le prologue. Ici, en effet, le média Mordred et le lecteur entendent la jolie métaphore du courage révolté sans comprendre *a priori* l'inceste tabou et fatal qui se cache derrière le groupe « *entrañas de los hombres y mujeres de Britania* ».

Ce type de pacte de lecture, constitué et constitutif d'un lien entre le lecteur / spectateur et Mordred, se trouve poussé à l'extrême dans le cas de *Bankgreen*, et plus particulièrement à deux moments. La fin du premier tome, unité auto-suffisante — si l'on considère le personnage de Mordred, et non la totalité de la trilogie correspondant aux chroniques de la planète Bankgreen — et la fin du troisième tome, qui prend place aux frontières de Bankgreen.

La fin du premier volume évoque une bataille lors de laquelle Mordred, normalement immortel, trouve la mort :

*« Des cris de douleur percent la brume du froid glacé du Grand Vide, tout proche. La mort s'étend, et le varanier sent que c'est désormais irréversible. La tête de Niobo se décolle de son corps, chute sur la banquise. Avant de se réduire jusqu'au néant, Mordred déchiffre enfin les mots muets du jeune shore. Mourir. Seulement mourir. Pour tout oublier. En une fraction de seconde, l'être en armure comprend : il ne pouvait pas voir la mort de Niobo puisqu'il disparaît en même temps que lui. La lame brille au soleil blanc de Bankgreen, décapite sèchement Mordred. »<sup>204</sup>*

La mort de Mordred, qui avait pourtant été, dans le prologue, au seuil du texte, concorde avec la fin de celui-ci, événement déterminant quant à la fascination du lecteur pour le héros et pour l'œuvre puisqu'il signe une rupture lors de laquelle le plaisir du texte cesse et où le lecteur est renvoyé à sa propre réalité. La prise de conscience qui transparait dans la focalisation interne et au présent de narration sur le fragment « *il disparaît en même temps que lui* » est une réécriture de *ἐλπίς* / *elpís*<sup>205</sup>, dernier mal qui n'a pu s'échapper de la boîte de Pandore, assurant aux humains, certes la conscience de leur

---

<sup>202</sup> « Mordred, dit Morgause, les Saxons, les Angles et d'autres peuples d'encore plus au nord prétendent s'approprier nos foyers, ce que firent déjà les Romains il y a longtemps, dirigés par un noble nommé César... ils menèrent d'abord leurs lois et ensuite leurs maudits prêtres. » *Id.*, p. 25.

<sup>203</sup> « Dans tous les cas — expliqua Merlin — nous jouissons maintenant d'une certaine paix maintenue par la cour d'Arthur. C'est le centre du pouvoir de l'île et, en même temps, l'équilibre entre le passé et l'avenir. Ecoutez-moi, croyez-moi lorsque je te dis que la bataille décisive pour notre futur se fera dans les entrailles des hommes et des femmes de Bretagne, plus que sur des frontières et des palissades. » *Id.*, p. 26.

<sup>204</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen, op.cit.*, p. 307.

<sup>205</sup> Personnification de l'espoir pour la mythologie grecque. Selon Hésiode, seule Elpís est restée au fond de la jarre que Pandore a ouverte.



mort, mais la non-connaissance de ses circonstances et de sa date précise — abusivement traduit par « espérance » Or ici, cette rupture fait coïncider la mort de Mordred, qui véhiculait l'entrée dans le texte, la fin de celui-ci — donc la fin du divertissement pascalien que représente le roman — et la question existentielle qui unit personnage et personne.

L'autre moment où le pacte de lecture de *Bankgreen* pousse à l'extrême la mimésis entre le lecteur et Mordred, c'est la fin de la trilogie :

*« Il sillonne la Presque-Terre inlassablement. Il s'arrête parfois au pied des arbres-refuges et guette les mouvements imperceptibles des oiseaux jaunes et bleus dans les ramures... Il ne connaît pas le Temps, ne peut pas l'éprouver : il ignore l'ennui... Son armure scintille d'éclats ocres et mauves dans les lueurs tombées du soir. Il n'a aucune idée de l'itinéraire suivi par le Nomoron, n'a pas la moindre chance de retrouver un jour la Pangée ; les courants de l'océan pourraient le faire tourner en rond jusqu'au bout du temps. Mais il le sait, il regagnera la Pangée une fois encore, tôt ou tard, pour partir à la recherche de celui qui l'accompagnait... En attendant, Mordred se contente d'imaginer le chemin du retour dans sa tête. Il dispose de toute son éternité de varanier pour cela. »<sup>206</sup>*

Dans cette fin ouverte sur un Πάντα ρεῖ/ *panta rhei* qui symbolise l'idée d'un espoir intemporel constitutif des hommes, le lecteur, à cause du processus de mimésis mis en place précédemment, est sommé de se figurer Mordred déambulant pour l'éternité sur son île et soumis à l'espoir. Cet arrêt du pacte de lecture se base sur l'association Mordred / lecteur pour évoquer plus largement le tragique humain.

Nous avons dit plus haut que l'une des questions alimentant le problème Mordred était son identité, ou pour être plus précis son absence d'identité, c'est-à-dire d'indivisibilité, étymologiquement.

Un processus d'identification performative entre Mordred et le lecteur, semblable à celui qu'utilise Mira Sempere, est à la base du titre d'une réécriture américaine, *I am Mordred*<sup>207</sup>, de Nancy Springer. Certes, ce roman ne fait pas partie de notre corpus, mais son incipit est éclairant :

*« I am Mordred, speaking to you from the wind with a raven's thin black tongue. I am Mordred, and it is no easier to say now than it ever was. Even hundreds of years ago, when I was human and young, when I first looked wide-eyed upon Camelot, it was hard to be who I was: Mordred, the shadow on all that shone, the bad seed. Because I am Mordred, my father placed me naked in a coracle—a frail cockleshell of a boat—and cast me adrift on the sea. I was too young to remember the days of starvation, the nights of cold. I do not remember my own crying. And I did not at first know that I was Mordred — and I did not at first think to hate my father, because my fishermother taught me no hatred. While she told me no lies, she kept from me the whole truth of those harsh days. Here is the way she would tell the tale to me: "Once upon a time..." »<sup>208</sup>*

---

<sup>206</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, *op. cit.*, p. 687.

<sup>207</sup> SPRINGER, Nancy, *I am Mordred*, [1998], Philomet Books.

<sup>208</sup> « Je suis Mordred, moi qui te parle du vent avec la fine langue noire d'un corbeau. Je suis Mordred, et ce n'est pas plus facile à dire maintenant qu'avant. Il y a même des centaines d'années, quand j'étais humain et jeune, quand j'ai regardé Camelot pour la première fois, c'était dur d'être qui j'étais : Mordred, l'ombre sur tout ce qui brillait, la mauvaise graine. / Parce que je suis Mordred, mon père m'a mis nu dans un coracle - une frêle coquille de bateau - et m'a jeté à la dérive sur la mer. / J'étais trop jeune pour me souvenir des jours de famine, des nuits de froid. Je ne me souviens pas de mes propres pleurs. Et je ne savais pas au début

Ici, on a bien la mise en avant de Mordred étudiée plus haut, par la saturation du seuil d'entrée dans le roman, mais on a aussi un phénomène captivant, au sens premier de *rapt*. En effet pour le lecteur, c'est une sorte de « je lis donc je suis ». Le je narré correspond au je lisant, par cette adresse directe en deuxième proposition (« speaking to you... »). D'autre part, Mordred, en tant que personnage, est le récepteur d'un conte de fées (« she would tell the tale to me ») alors même que Mordred raconte son propre conte d'enfant perdu au lecteur.

Dès lors il est en théorie impossible de se détacher de Mordred ; rompre avec lui serait rompre l'illusion fictionnelle et le pacte de lecture... Sauf si le but de cette rupture recouvrait un aspect frustrant (ou souhaité comme tel par l'auteur cherchant à plaire à un lectorat), destiné à provoquer chez le lecteur une impatience caractéristique de l'effet « la suite au prochain épisode ».

C'est ce que l'on trouve dans le *Sir Mordred* dont le seuil final est occupé par un affrontement entre Mordred et Lancelot, lequel blesse au cœur le jeune prince. « *Y entonces Mordred perdió aquel mundo de vista. El fuego y el acero de los atrios de Camelot se difuminaron y el príncipe se encontró rodeado de un evanescente bosque árboles blancos... Fin del primer libro Continuará...* »<sup>209</sup> Processus très curieux s'il en est, puisque Mira Sempere fait coïncider perte de connaissance du héros, fin de l'illusion romanesque et renvoi du lecteur à sa propre réalité. L'auteur joue à la fois sur le seuil final que constitue la page blanche et sur la métaphore rébarbative du tunnel blanc relatif à l'inconscience. Le lecteur est alors mis en attente, plongé dans l'expectative du retour à la conscience du Mordred auquel il s'est identifié, retour qui devrait logiquement être évoqué dans le pacte de lecture du volume suivant. Le système ainsi créé contribuerait à ce que le lecteur considère comme plus identitaire son existence par procuration mordretienne dans l'univers romanesque que celle de l'espace inter-livresque.

Autre processus remarquable, celui du prologue du *Mordred* de Justine Niogret. Ce prologue montre par le biais d'un narrateur omniscient et externe un enfant et sa mère assistant à une représentation d'une sottise inspirée du *Roman de Renart*. Le bas-âge, le tic enfantin et l'ironie ne peuvent rendre que sympathique cet enfant anonyme : « *Un enfant, par hasard, se tourna pourtant vers la plate-forme en se torchant le nez. A voir la manière dont son doigt s'enfonçait loin, il touchait l'os. Au danger de sa vie il arrêta son geste en voyant le masque de cuir puis, heureusement, retira son doigt et sans se l'essuyer tira sur la main de sa mère.*<sup>210</sup> »

Dès lors, ce qui est narré correspond à ce qu'observe le dit-enfant : il est bien le héros, à la fois personnage principal puisqu'il est le premier à capter l'attention du lecteur, et

---

que j'étais Mordred - et je n'ai pas d'abord pensé à haïr mon père, parce que ma mère-pêcheur ne m'apprit pas la haine. Même si elle ne m'a dit aucun mensonge, elle m'a caché toute la vérité sur ces jours difficiles. Voici comment elle me raconterait l'histoire : /"Il était une fois," » *Id.*, extrait du chapitre 1.

<sup>209</sup> « Mordred perdit alors de vue ce monde. Le feu et l'acier des âtres de Camelot s'effacèrent et le prince se trouva dans un bosquet évanescent d'arbres blancs... Fin du premier livre... A suivre. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 270.

<sup>210</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 10.

héros, puisque c'est à travers ses yeux que le lecteur accède à la réalité du monde romanesque.

De même, il y a un second processus d'identification assujettissante entre Mordred et le lectorat. Il s'agit de la fin du prologue, qui se termine sur une réplique de la mère de Mordred, réplique qui prend la forme de la moralité d'une réécriture de la fable d'Ysengrin pris au piège de la glace. « *Sans Ysengrin, pas de Renart. Il faut une victime à toute histoire. Il faut l'argent d'un miroir éteint pour que certains parviennent à voir leur visage. Une chandelle sans nom pour que les scarabées dansent. A tout terreau, il faut son reflet. Un perdant, pour que d'autres gagnent. Voilà ce que je vois, Mordred, voilà ce que je vois, et mon cœur en saigne plus durement que le loup blessé sur sa glace.* »<sup>211</sup>

Il serait faux de dire que tous les textes proposent une réévaluation positive de Mordred, ou que toutes les œuvres en font un nouveau modèle de héros « bon ». Ces œuvres constituent un nouveau « sous-système semi-autonome »<sup>212</sup> transgressif vis-à-vis de la *Vulgate*, comme le dit Richard Saint-Gelais, concurrentiel du sous-système respectueux de la *Vulgate*.

Si l'on considère le *Silmarillion*, Melkor détruit les arbres du Valinor qui s'apparentaient, dans le Monde des Valar, à un *axium mundi*. En effet, l'axe du monde, considéré comme le point de contact entre la terre et les cieux, est une jonction entre l'immanent et le transcendant, il est donc le point central à partir duquel un cosmos s'organise. Mordred, en provoquant Salesbières, met bien fin à un cosmos organisé par la chevalerie, concept terrestre à visée céleste ; bref il met fin à l'*axium mundi* de l'univers arthurien. Il provoque une *terre gaste*, de laquelle les survivants (Lancelot, Guenièvre et Bohort) n'ont plus qu'à se retirer en entrant au couvent. Ce retrait du monde n'est pas sans rappeler la fuite des Valar en Aman.

Du fait de ses structures forçant la mimésis entre le lecteur et Mordred, il devient presque totalement impossible de le condamner. Un rejet du héros équivaldrait à une auto-condamnation, un malaise psychologique qui pousserait le lecteur à stopper sa lecture plus qu'à la poursuivre. Certes, le livre de jouissance existe bel et bien, il est celui qui malmène le lecteur, le pousse dans ses retranchements, contrairement au livre de plaisir qui est pur divertissement, pur oubli de soi dans une réalité alternative. Cependant, peut-on considérer une réécriture du point de vue de Mordred, basée sur sa déculpabilisation par et de la part du lecteur, voire sur une adhésion de ce dernier aux motivations du héros, comme un livre de jouissance ?

En pleine *captatio* grâce à ces dites structures mimétiques, le lecteur doit consommer, assimiler et faire sienne la *geste* de Mordred. Or, voilà le problème que nous avons déjà évoqué plus haut : Mordred n'intervient que très tardivement en tant que personnage agissant dans les textes médiévaux. Les auteurs, premiers lecteurs frustrés de l'inexistence d'une *geste* mordretienne, se lancent alors dans l'élaboration d'un nouveau fil narratif centré justement sur les faits et gestes de Mordred censés, peut-être, légitimer, pardonner et rendre sublimes ses actions, pour ne pas coincer le lecteur en *captatio* dans

---

<sup>211</sup> *Id.*, p. 20.

<sup>212</sup> SAINT-GELAIS, Richard, *op.cit.*, p. 328.

une double contrainte. C'est là la déclaration de John Steinbeck, dans l'introduction à sa réécriture d'après Malory, *The Acts of King Arthur and his Noble Knights*. Il y explique que l'intérêt de la matière arthurienne réside dans le paradoxe des concernements : « *I was not frightened to find that there were evil knights... Children are violent and cruel — and good — and I was all of these — and all of these were in the secret book... I could inderstand the darkness of Mordred because he was in me too...* »<sup>213</sup>

On constate que ce que décrit Richard Saint-Gelais à propos des dérivés du canon holmésien est opérationnel quant aux fictions amplificatrices de la matière arthurienne : les auteurs du corpus considérés donnent « à [ce] personnage secondaire du canon...un développement tel qu'ils deviennent jusqu'à un certain point — difficile à évaluer car variable d'un lecteur à l'autre — « leurs » personnages »<sup>214</sup>. Depuis la marchandisation de la littérature, phénomène accéléré avec la course aux best-sellers, l'avis positif d'un lecteur lambda est potentiellement plus vendeur qu'un avis mitigé, ou encore qu'un non-avis.

Ces gestes de la modernité sont ce que l'on pourrait rapprocher des fictions transfuges<sup>215</sup> qu'étudie Richard Saint-Gelais. Nous reviendrons dans la deuxième partie de cette étude sur la justesse du terme *transfuge*, en ce qui concerne l'évolution politique de Mordred. Focalisons-nous d'abord sur le statut générique des textes.

Il s'agit de fictions réactualisant des personnages, des lieux et des intrigues d'un hypotexte, s'inscrivant dès lors dans un ensemble d'intertextes mais pouvant très bien se situer dans un genre, voire un art autre que celui défini par le texte fondateur. Certes, Barthes, partant de Montaigne (« *Nous ne faisons que nous entregloser* »<sup>216</sup>), considérait que tout texte est un intertexte ; cependant dans le cas présent, on constate que certains auteurs du corpus étudié ne font que « compléter », essentiellement en ce qui concerne l'aval mordretien de la bataille de Salesbières.

Citons, pour rendre plus tangible le destin transfuge de Mordred, la transfictionnalité de la *websérie* de Tommy Lee-Baïk. Ce dernier, à la fois acteur, auteur et réalisateur, a écrit un roman dont l'intrigue se place entre les saisons 1 et 2 de son œuvre audiovisuelle, *Mordred, les récits de Farengoise*<sup>217</sup>. Série centrée sur Mordred, donc qui vise à compléter

---

<sup>213</sup> « Je n'avais pas peur de découvrir qu'il y avait de mauvais chevaliers ... Les enfants sont violents et cruels - et bons - et j'étais tout cela - et tout cela était dans le livre secret ... Je pouvais comprendre les ténèbres de Mordred parce qu'il était aussi en moi ... » Trad. ori. D'après STEINBECK, John, Introduction à *The Acts of King Arthur and His Noble Knights*, op. cit., p. 2.

<sup>214</sup> SAINT-GELAIS, Richard, op. cit., p. 328.

<sup>215</sup> La *transfictionnalité* de Richard Saint-Gelais repose sur la continuité diégétique, sur l'univers créé, et non pas sur la méthode créatrice (ce qui serait, toujours selon Richard Saint-Gelais, le domaine de l'*hypertextualité*). La *fiction transfuge* est la fiction qui se développe à travers divers médias, indépendamment de l'auteur originel, pour mieux en étendre l'univers. Mordred n'est en effet plus seulement un détail d'*hypertextualité* (certains auteurs du corpus revendiquent une fidélité ou affichent une infidélité vis-à-vis des « auteurs » originels, comme c'est le cas avec Florence Delay et Jacques Roubaud vis-à-vis du Pseudo-Map et du personnage de Blaise) mais bien un élément d'univers arthurien, exportable vers la bande dessinée, vers le cinéma ou encore le manga. De Mordret à Mordred, il n'y a plus obligatoirement de continuité stylistique d'un texte à l'autre, la tentative par le second de « *préserver [le] pouvoir immersif* » du premier suffit à faire fonctionner un nouveau Mordred transfuge. Cf. RYAN Marie-Laure, « La Transfictionnalité dans les médias », *La Fiction, suites et variations*, 2007, pp. 131-153.

<sup>216</sup> MONTAIGNE, Pierre de, *Les Essais*, livre III, chapitre 13.

<sup>217</sup> BAÏK, Tommy-Lee, *Mordred tome I : Les Récits de Farengoise*, [2015], Books on Demand.

la matière arthurienne hypotextuelle *a priori* faible quant à l'importance de Mordred, elle se voit être elle-même complétée par un roman intitulé lui-même *Mordred* qui vise à compléter ses propres lacunes quant au héros éponyme qu'elle avait pour point focal. Bien qu'il ne soit pas question de juger de la qualité littéraire, encore moins audiovisuelle de cette œuvre, elle est intéressante d'un point de vue en quelque sorte mythologique. Ce que l'on serait tenté, au premier coup d'œil, de mettre sur le coup d'un oubli scénaristique dans la série, corrigé par une sorte d'astérisque littéraire, bref cette création transfuge fait de Mordred une sorte de tonneau des Danaïdes — ou de matriochka.

Les réécritures que nous considérons ne se contentent pas de donner une version des faits nouvelle, mais plutôt une *autre* version des faits (qui s'exprime *via* une production littéraire parallèle : l'auto-édition). Et pour cela il est nécessaire de créer de toutes pièces des faits nouveaux, inédits, mieux à même de dédouaner l'ex-criminel. Pour donner la version des faits de Mordred, il faut inventer de nouveaux faits. D'ailleurs, ne compte-t-on pas un *Mordred's version*<sup>218</sup>, de Beric Norman ? Ce que le lecteur arrive maintenant à croire avec les réécritures les plus réhabilitantes pour Mordred s'inscrit dans un paradoxe plus large qui touche le modèle démocratique du monde occidental. La vérité mordretienne, parce que post-vérité, devient vraie paradoxalement parce que la « vérité » des branches majoritaires est contestée. Comme l'explique, de manière générale, Myriam Revault d'Allones : « *On peut ainsi remettre en question ce que Hannah Arendt appelle "les vérités de fait" - les vérités historiques, les événements ; bref, ce qui est arrivé. La post-vérité détache les faits de leur réalité objective pour les transformer en opinions contingentes que n'importe qui peut soutenir comme étant "vraies". Les gens en arrivent à croire une information que, pourtant, ils savent fausse !* »<sup>219</sup>

Dès lors, ce qui, d'un point de vue méta-politique, faisait l'utilité et la symbolique de Mordred dans les premiers textes arthuriens (c'est-à-dire les erreurs d'Arthur en tant que souverain, comme nous l'avions vu avec Dominique Boutet) peut être relégué au second plan, voire disparaître totalement au profit d'une nouvelle orientation du mythe.

Considérons *Graal Théâtre*, par exemple, et plus précisément la scène 10 de l'acte X, « La tragédie du roi Arthur », évoquée plus haut. C'est une scène de séduction : Mordret se présente à Guenièvre et tente de la séduire pour en faire son épouse. C'est là la récupération à peine déguisée d'une branche de la matière arthurienne, celle héritée de *la Mort le roi Artu*. Il s'agit là d'une remarquable fiction transfuge, au sens où l'entend Richard Saint-Gelais.

En effet, Jacques Roubaud et Florence Delay abattent un premier mur : celui entre le romanesque du texte du XIII<sup>e</sup> siècle du Pseudo Map et le théâtral expérimental du début de la conception de *Graal Théâtre*. Deux autres détails de cette scène permettent de la caractériser comme transfuge. Mordret, face au refus de Guenièvre s'exclame : « *Eh bien connais Mordret et toute sa fureur...* »<sup>220</sup> Le lecteur francophone et francophile n'a aucun mal à repérer l'allusion à Racine. « *Eh bien connais donc Phèdre et toute sa fureur* »,

---

<sup>218</sup> NORMAN, Beric, *Mordred's version: King Arthur's Dishonour*, [2013], Amolibros.

<sup>219</sup> REVAULT D'ALLONES, Myriam, interview citée.

<sup>220</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 582.

s'exclame la fille de Minos et de Pasiphaé, l'héroïne au sens premier du terme de la tragédie de 1677. On est donc dans un transfuge d'un nouveau genre : du théâtre classique on passe au théâtre baroque, voire expérimental, d'un personnage non héroïque *a priori* on passe au héros puni par les dieux en amont de sa naissance. D'un personnage masculin jusque-là à la limite du grotesque, on rebondit sur un personnage féminin qui aurait ému le Grand Arnauld. Cette allusion, si on peut lors d'une première lecture la mettre sur le compte d'un jeu de connivence de la part des auteurs, sur un simple plaisir du texte, entre en collusion avec une autre fiction : la matière shakespearienne. Juste avant de devenir Phèdre, Mordret a été Richard III.

« *Guenièvre : Veux-tu ma réponse doux Mordret ?  
Un temps. Elle lui crache au visage.  
Mordret : Pourquoi craches-tu sur moi ?  
Guenièvre : Je voudrais que ma salive soit un poison.  
Mordret : Jamais poison ne serait venu d'une aussi belle bouche.  
Guenièvre : Hors de ma vue tu la blesses. »<sup>221</sup>*

Si l'on compare avec le texte de Shakespeare, traduit par François-Victor Hugo :

« *Lady Anne lui crache au visage.  
RICHARD — Pourquoi craches-tu sur moi ?  
LADY ANNE — Je voudrais que ce fût pour toi du poison mortel !  
RICHARD — Jamais poison n'est venu de si doux endroit.  
LADY ANNE — Jamais poison ne dégoutta sur un plus hideux crapaud. — Hors de ma vue ! Tu blesses mes yeux. »<sup>222</sup>*

Roubaud et Delay façonnent donc un autre détail transfuge. Mordret imbibé de tragédie devient donc un héros, au sens dramatique du terme, transfuge, hybride. Ni pleinement et seulement le Mordret hérité de la matière arthurienne, ni la Phèdre de Racine, encore moins le Richard III de Shakespeare. Mais un être hybride, jugeable à l'aune des trois personnages matrices, c'est-à-dire impossible à condamner de manière ferme et définitive en fonction d'un seul critère.

Mordred gagne ici en complexité : c'est un nœud indénouable qui force le lecteur à le considérer comme une entité non réductible à une mimésis manichéenne entre Bon ou Méchant. Voyons la définition que le Merlin de William Wilfred Campbell, dans *Mordred*, donne à propos du héros éponyme. Celui-ci est d'emblée décrit comme le seul représentant de l'humanité représentée à travers ses forces et ses faiblesses. Campbell, en mettant à part l'héritage mordretien issu de Malory, retrace le conditionnement purement humain du libre-arbitre. La non-prédestination mordretienne originelle — aussi relative que soit l'idée, puisque dans une pièce de théâtre du XIXe, basée sur une matière travaillée depuis le Xe, nous verrons par la suite que la prédestination n'est plus tant une question relative à un personnage mais plutôt à un rapport d'un auteur à un autre

---

<sup>221</sup> *Ibid.*

<sup>222</sup> SHAKESPEARE, William, *Richard III*, 1591-1592, trad. François Victor Marie Hugo in *Shakespeare*, La Pléiade, Tome I, 1978, Gallimard, p. 392.

— est un retour de Mordred à un stade antépénultième. Comme l'explique Michael Austin Philipps : « *In Geoffrey of Monmouth's History, and in Layamon's Brut, Mordred's conception is inconspicuous because there is no implicit indication that he is destined to become treacherous. In these sources, Mordred, like any other human being, is born innocent; ultimately it is his character as a man and his life circumstances that make him the villain of the story.* »<sup>223</sup>. Le théâtre mordretien de Campbell, en reprenant indirectement la ligne directrice floue et non essentialisée des chroniques, rejoue le combat chronique de l'homme.

Alors qu'Arthur doute du réel potentiel du fils bossu qu'il a sous les yeux — et à travers lui, les spectateurs qui pourraient être sceptiques sur le cas mordretien à cause de leur trop grande imprégnation par les branches majoritaires où Mordred est mauvais — Merlin mobilise l'idée même de l'homme.

« Arthur. *Then he be greatest?*  
Merlin. *Yea greater, far, though we completed greatness,  
Then either thou or I could ever be.*  
Arthur. *Then what be he?*  
Merlin. *He is that rare great blossom of this life  
Which mortals call a man.* »<sup>224</sup>

Mordred est donc humain, tout simplement. Dans l'œuvre de William Wilfred Campbell il ne faut pas oublier que lors de cet échange entre Arthur (« *The shadow of a king* »<sup>225</sup>, comme le décrit Merlin) et le sage, Mordred est debout, sur le côté de la scène ; une mise en scène qui voudrait mobiliser l'imagerie du bon et du mauvais larrons, pourrait habilement jouer sur une attente du personnage à droite ou à gauche. Le théâtre, cour de justice sublimée, montre ici donc Mordred, exposé sous les yeux du public, représentants théâtraux tout autant que moraux de *this life*.

D'ailleurs, de même que Diogène cherchait un homme, Mordred est chez Delay et Roubaud l'objet de quête, et plus précisément de celle du personnage en quête par excellence : Perceval. Celui-ci, tiré du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, déclare être à la recherche non plus du calice sacré ou de la parole qui permet d'y accéder mais de la *Bête Glatissant*. Sa mission est de la débusquer et de la tuer : « *Elle m'incombe en tant que dernière de la lignée puisque je n'aurai pas d'enfant* »<sup>226</sup>, dit-il. Or il se trouve que Mordred et la Bête Glatissant ne font qu'un<sup>227</sup>.

<sup>223</sup> « Dans *l'Histoire* de Geoffroy de Monmouth et dans le *Brut* de Layamon, la conception de Mordred est discrète car rien n'indique implicitement qu'il est destiné à devenir un traître. Dans ces sources, Mordred, comme tout autre être humain, est né innocent ; en fin de compte, c'est son caractère d'homme et ses circonstances de vie qui font de lui le méchant de l'histoire. » Trad. ori. D'après PHILIPPS, Michael Austin, op.cit, p. 7.

<sup>224</sup> « Arthur. Alors il est le plus grand ? // Merlin. Oui plus grand, bien au-delà de la grandeur que nous avons atteinte, / Plus grand que toi ou moi pourrions jamais l'être. // Arthur. Alors qu'est-ce qu'il est ? // Merlin. Il est cette grande fleur rare de cette vie / Que les mortels appellent un homme. » Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit, p. 15.

<sup>225</sup> « L'ombre d'un roi. » Trad. ori., *Ibid.*

<sup>226</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op.cit., p. 530

<sup>227</sup> Nous reviendrons plus tard sur l'association entre Mordred et le Graal. Cf. 1.2.1.

Procédons dès lors par logique : si Mordret est l'objet de la quête du Graal-parole que s'est fixée Perceval, alors Mordred est le cœur du langage théâtral. Les répliques de Mordret l'affilient à la tragédie shakespearienne et à la tragédie classique française, ses répliques performatives l'associent dès lors plus à une victime de la « machine infernale » qu'à la machine elle-même dont il avait été question chez Francis Dubost.

En fait, *Graal Théâtre*, jusqu'à la scène 10 de l'acte « La tragédie du roi Arthur », agit comme une immense scène d'exposition où Mordred se peaufine dans son rôle de victime de ladite machine infernale. Les lecteurs/spectateurs sont mis dans la confidence et participent de ce martyr mordretien. Par exemple, alors qu'il n'est encore qu'enfant, en quête de sa complétude et équilibre, Morgane dit à Merlin à son propos : « Tu [à Merlin] comprends bien que je ne peux lui révéler qu'il est le fils de mon frère et de sa garce de sœur... J'ai besoin de toi pour que tu dises comment il peut servir mes plans »<sup>228</sup>. Mordred est donc instrumentalisé, ce qui ne peut que le rendre pathétique aux yeux du lecteur / spectateur.

On constate aussi l'existence de dérivés plus que concurrentiels avec le texte-source. En effet, certaines réécritures cherchent à imposer une toute autre fin au tissu narratif arthurien, s'affranchissant totalement du carcan clos des hypotextes originels. L'autorité et l'importance à un niveau mondial de ces derniers rend ce genre de continuation ou de réadaptation plutôt rares. Mordred, malgré son nouveau statut de héros, de personnage principal ou plus simplement de modèle, décède généralement à la fin du roman.

Cependant, si l'on considère par exemple *The Book of Mordred*, on constate que Mordred échappe à la mort à Salesbières. Son existence post-Salesbières est un cas particulier plus qu'étonnant puisque la mort de Mordred est bien un invariant des structures arthuriennes, y compris des plus précoces comme on l'a vu précédemment avec le texte des *Annales Cambriae*. Se développe alors une fiction transfuge concurrentielle avec le texte-source et avec les autres dérivés, mais sous la forme d'une uchronie<sup>229</sup> narrative. La fiction ne se contente plus de réécrire les faits, elle en modifie le fil conducteur en lui donnant un autre point d'arrivée. Le pathos créé autour de ce type de Mordred est tel dans l'œuvre considérée qu'il met en place autour du personnage une absolution totale : la réhabilitation ainsi façonnée permet à l'ex-criminel de repartir de zéro, exactement comme pour une personne innocentée par un jury auquel aurait appartenu l'équivalent du lecteur, une personne réintégrée au monde extérieur. C'est ainsi que Mordred déclare, à la fin : « *No, there's nothing in Avalon for me* »<sup>230</sup>, réplique

---

<sup>228</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 390.

<sup>229</sup> Néologisme inventé par Charles Renouvier, dans *Uchronie, l'utopie dans l'histoire* (1857) à partir d'une préfixation en « u » (à partir de « εὖ », bien) basée sur le modèle d'utopie. Cela désigne donc le non-temps, le temps qui aurait pu exister mais qui n'est pas dans la réalité où l'uchronie est ainsi nommée. C'est une version améliorée de la réalité. Dans le cas présent, créer une réalité alternative où Mordred survivrait à Salesbières, est bien une uchronie s'il y a eu dans la trame narrative le processus mimétique entre Mordred et le lecteur, celui-ci étant devenu, malgré lui, mordretien. Ce type d'uchronie serait porteur de résilience pour le lecteur qui serait assimilé à un personnage condamné à mort par une tradition de la matière arthurienne.

<sup>230</sup> « Non, il n'y a rien en Avalon pour moi ». Trad. ori. D'après VANDE VELVE, Vivian, *The Book of Mordred*, op. cit., p. 341.



avec laquelle il déclare et officialise sa permanence dans le royaume de Logres détruit, certes, mais humain.

## 1.2. Mordred à l'aune de ses pairs

Le processus de relativisme analysé précédemment, faisant de Mordred le nouveau prisme qui permet au lecteur d'accéder à l'univers fictionnel de la matière arthurienne, a des conséquences sur l'organisation structurelle, et *in fine* lexicale, de toutes les réécritures du corpus. Le lecteur, en créant ce nouveau type de Mordred, participe au renversement du réseau des personnages et de leurs interactions à un niveau purement narratologique. Nous avons étudié plus haut le processus qui permettait à un Mordred péripétie de conjointure de devenir un Mordred noyau de péripéties ; il nous faut maintenant analyser le phénomène qui, au seul niveau intratextuel, fait que Mordred l'emporte sur les autres chevaliers. En effet, nous avons étudié les transferts entre « lecteur virtuel » / « premier-lecteur-futur-auteur » et Mordred. Or ce rapprochement est à la fois cause et conséquence d'un détachement entre le Mordred du couple « lecteur virtuel / auteur » et les autres chevaliers.

En effet, de la même manière qu'en cartographie les entités frontalières apparaissent sous un jour nouveau, sous une autre couleur selon qu'elles sont alliées ou ennemies du pays au centre du planisphère, Mordred devient entité essentielle par un décentrage de la matière arthurienne sur le fils maudit au détriment du Père-Roi. La *mimesis* paradoxale que nous avons étudiée provoque (et est causée par) un phénomène de transfert entre le nouveau Mordred, personnage principal, et les autres chevaliers, soudain secondaires.

Ce transfert, *a priori* évident lorsqu'il y a relativisme, pose cependant problème quant au phénomène de réécriture qui est à la base dudit relativisme mordretien. Les transferts entre les personnages des réécritures ne peuvent que s'analyser et se construire par rapport aux textes-sources, dont nous avons vu, avec Richard Saint-Gelais, qu'ils servaient de base à des systèmes « sages ou transgressifs ». Raisonçons par l'absurde : si une réécriture est transgressive quant au texte-source, comme c'est le cas pour bon nombre des œuvres du corpus, alors elle nie la valeur de vérité de ce dernier. Mais si pour nier cette même valeur de vérité, elle utilise exactement les arguments du texte-source, ne tombe-t-elle pas dans l'aporie ? Le fond d'une telle œuvre ne deviendrait-il pas absurde, ne nierait-il pas lui-même sa capacité à tendre vers la fin d'une compréhension potentielle, d'une résonance, au sens propre ?

En effet, si les caractères du nouveau type de Mordred assont avec ceux des anciens archétypes de chevaliers « bons », tels Lancelot, Gauvain ou encore Arthur, ces transferts entrent-ils dans la mise en place d'un relativisme judiciaire, ou d'un simple manichéisme pris à l'envers, où le Mal remplace le Bien ? De la part des auteurs postmodernes<sup>231</sup> revendiquant cette réhabilitation de Mordred, est-il question de la recherche d'un équilibre qui aurait pu manquer dans les textes médiévaux, ou plutôt d'une récupération, plus ou moins consciente, et d'un renforcement du manichéisme de ces mêmes textes médiévaux considérés de l'autre côté du miroir ?

---

<sup>231</sup> Nous utiliserons le concept de postmodernité dans le sens large, qui s'est imposé à partir de l'après-guerre, d'une littérature et d'une critique rompant avec les codes réalistes censés générer une illusion mimétique. Le postmodernisme fait du Texte l'enjeu essentiel de la littérature.

Comme nous l'avons dit plus haut, Mordred est une entité vide ou vidée, un creux que l'on peut remplir à son gré. Dans cette entité vide, chaque auteur choisit de transvaser telle ou telle caractéristique des chevaliers de la Table Ronde. Il faut alors s'interroger sur la nature de ces caractéristiques : sont-elles physiques ou morales, participent-elles ou sont-elles conséquences de « l'effet-personne » qui bâtit les prototypes mordreتيens ? Elles concerneraient alors tout ce qui permet au lecteur de se figurer le personnage, allant de la couleur de ses cheveux à la robe de son cheval.

Les auteurs dotent donc Mordred des attributs symboliques de tel ou tel chevalier. Cependant, ce processus a son revers : comment donc sont construits les autres personnages, quels attributs, et quelles ordalies se voient-ils associés par cette défection de ce qui, depuis le Moyen Âge, constituait les grandes lignes de leur patron ?

### 1.2.1. Le miroir déformant de la Table Ronde

Pour les auteurs qui respectent les textes-sources, Mordred restant l'ennemi, il conserve les caractéristiques négatives qui ont été les siennes depuis son premier portrait réalisé par Gautier Map dans le *Lancelot-Graal*. Dans la majorité des textes-sources, Mordred est introduit quand le royaume de Logres atteint un équilibre, une stabilité dans l'état pacifique de ses terres et de ses hommes. Comme le dit Michelle Szkilnik à propos d'Eliavrés, dans son introduction au *Livre de Caradoc*, « *Tant qu'Eliavrés vivra, la société arthurienne sera menacée ; menacée d'être confrontée à ce qu'elle est en vérité : une société qui prétend célébrer les valeurs courtoises et en fait les trahit, une société où l'adultère est généralisé et où la vertu suscite la jalousie.* »<sup>232</sup> Dans le fond, c'est ce que révèle Mordred, à la fois chevalier et parjure, héritier et usurpateur, amoureux et jaloux. Il est ainsi le personnage au sourire sournois<sup>233</sup>, mimique révélant tout autant qu'elle occulte. C'est ce trait que choisit de garder Tolkien pour la composition de son premier personnage de traître, le Valar félon Melkor. « *Mais Melkor regarda vers le nord et vit au loin la plaine étincelante et les coupes d'argent des Valar qui brillaient sous les lumières mêlées de Telperion et de Leurelin. Alors il rit de son grand rire et s'élança vers l'ouest au flanc de la montagne, Ungoliant derrière lui qui les protégeait de sa nuit.* »<sup>234</sup> Le bras droit de Melkor est l'araignée géante, supposée avoir paru lorsque « *Melkor avait jeté son premier regard d'envie sur le royaume de Manwë...* »<sup>235</sup> Le rire d'un Melkor contemplant le royaume désiré n'est pas sans rappeler la pause du Mordred que décrit Tolkien dans *The Fall of Arthur*, et lui aussi rejoint par son adjuvant :

*« From a window looked he in western tower:  
Dread and doubtful day was breaking,  
Grey light glimmered behind gates of cloud. ...  
A stair he mounted steeply winding*

---

<sup>232</sup> SZKILNIK, Michelle, in Introduction au *Livre de Caradoc*, in *La Légende arthurienne*, op. cit., p. 435.

<sup>233</sup> Cf. annexe 6, vingette 1 et annexe 7, vignette 1.

<sup>234</sup> D'après TOLKIEN, John Ronal Reuel, *The Silmarillion*, op. cit., traduction par ALIEN, Pierre, op. cit., p. 92.

<sup>235</sup> *Id.*, p. 90.

*To walls embattled weel-wrought of stone.  
O'er the weeping world waking coldly  
He leant and laughed, lean and tearless. »<sup>236</sup>*

Ce premier trait physique se rencontre y compris dans des œuvres qui utilisent l'un des processus de mise en avant étudiés précédemment. Ainsi dans *Mordred : o Cavaleiro Traidor*, le sourire sournois est présent sur trois illustrations sur dix, cinq sur douze si l'on compte la première de couverture et la page de garde. Deux autres illustrations proposent une représentation de Mordred portant son heaume. On ne peut pas, par définition, accéder dans celles-ci à un sourire sournois, cependant, l'illustration de la page douze<sup>237</sup> montre côte à côte, avant leur duel judiciaire suite à la dénonciation de l'adultère de Guenièvre, Lancelot et Mordred. Lancelot a les yeux bleus, couleur de la pureté (alors qu'en page six, il les avait de couleur indistincte mais sombre, couleur qui se conjugait avec celle des yeux de Guenièvre dessinée à côté), il regarde droit devant lui, probablement dans la direction du roi. Mordred a les yeux noirs, par définition, difficilement sondables et jette un « regard en coin », littéralement, à Lancelot.

Ce traitement des yeux est intéressant puisque la narration en focalisation zéro et extra-diégétique permet au jeune lecteur de noter inconsciemment la différence entre les paires d'yeux des deux personnages, donc entre les deux caractères. Si l'on se concentre alors sur le traitement des regards dans cette adaptation pour les plus jeunes, on s'aperçoit que celui de Mordred n'est jamais dirigé vers le hors-cadre, il est toujours de biais<sup>238</sup>, tandis que les personnages victimes de sa félonie semblent regarder à plusieurs reprises le lecteur, comme pour en faire leur confident. Quelque chose reste donc inaccessible avec le Mordred de Joana Mantovani, exactement comme les motivations premières de Mordred le sont dans *la Mort le roi Artu*. La sournoiserie et la félonie qui sont les siennes ont une source trop lointaine et trop manichéenne pour les confier au jeune lecteur.

Il est intéressant de voir comment les bandes dessinées qui réactualisent le Mordred médiéval saturent sa représentation à l'aide de ce motif du sourire sournois. Prenons par exemple *Medrawt : le traître* : dans vingt-six vignettes (sur cinquante-neuf représentations de face) Mordred arbore un sourire. On constate aussi que les auteurs utilisent le même graphisme de visage pour représenter Medrawt et Morgwen, comme si le fils n'était qu'une pâle copie de la sœur souvent souriante et toujours mal intentionnée. On se rappelle avoir vu pareil reflet de l'un à l'autre dans *Morgane*, dernier tome de la trilogie de Michel Rio. Nous reviendrons cependant sur la signification de cette similarité dans la suite de cette étude.

---

<sup>236</sup> « Depuis une fenêtre de la tour de l'ouest / regardait poindre jour morne autant qu'incertain, luisait lumière grise derrière huis de nuages... Un escalier gravit abrupt et en spirale / vers remparts assiégés en pierre ouvragés. Sur le monde en sanglots froidement il veillait, / il se pencha et rit, décharné et sans larmes. » Trad. LAFFERRIÈRE, Christine, d'après TOLKIEN, John Ronald Reuel, *The Fall of Arthur*, op. cit., p. 92.

<sup>237</sup> Cf. annexe 6, vignette 3.

<sup>238</sup> Cf. annexe 6.

Pareillement, dans *Avalon High*, son sourire est le seul attribut de Mordred ; pourtant Meg Cabot, comme elle le montre à plusieurs reprises dans l'élaboration de sa réécriture, est parfaitement au fait de la matière de Bretagne et plus généralement des *topoi* de l'antagoniste. « *Il avait les deux oreilles percées et un tatouage sur l'un de ses bras* », ce qui n'est pas sans rappeler les origines plus ou moins pictes de Medrawt. Il sourit « *de ce sourire souvent décrit comme surnois dans les livres.* »<sup>239</sup>

Pourtant le rire ou le sourire surnois se transforme peu à peu en rire salvateur, en rire de distanciation nécessaire à la survie de Mordred dans un monde auquel il n'est plus (ou n'a jamais été) conforme. Ce rire maléfique ou plus simplement négatif qui lui a été consubstantiel au Moyen Âge subsiste, mais c'est justement l'interprétation du rire qui est saisie par le relativisme et les inversions parasynonymiques mises en avant plus haut dans cette étude. Ainsi chez Justine Niogret : « *Il avait ri pour cacher son émotion et son dégoût.* »<sup>240</sup> Le rire de Mordred, s'il reste « *le point précis ou le sens est produit à partir de non-sens* »<sup>241</sup> se voit successivement dé-sémantiser (perte du sème *diabolique*) et re-sémantiser (gain du sème *souffrance*). Son rire n'est plus le stigmate de son engeance tabou, ni même de son parjure, mais plutôt la preuve de sa souffrance.

Les œuvres orchestrant la réhabilitation de Mordred le représentent plus facilement avec les attributs, les effets et les ordalies des chevaliers qui, au Moyen Âge, avaient été les modèles de la Courtoisie. A travers Mordred, un œil averti peut se mettre en quête des autres chevaliers, digérés et assimilés par le patron informe de Mordred.

Il serait fastidieux de dresser, œuvre par œuvre, une typologie des transferts orchestrés. Cependant, on peut facilement en considérer plusieurs grandes lignes, en fonction du personnage originellement symbolisé par telle ou telle caractéristique, et en fonction de l'importance du motif ou caractère transféré<sup>242</sup>.

Certaines œuvres procèdent à un placage. Le caractère de tel ou tel personnage devient celui de Mordred, sans qu'il n'y ait de note explicative ou d'indice sur le transfert du dit caractère. Un lecteur au fait du contenu des textes sources peut le repérer, l'analyser et en dévoiler les motivations selon un contexte particulier. Cependant, un lecteur qui n'aurait pratiqué aucun des textes médiévaux, auquel on refuserait le moindre indice sur la nature de réécriture du livre qu'il a entre les mains, auquel on ferait consommer un texte comme s'il était originel, ce lecteur virtuel-là enclencherait la fin du processus manichéen dont Mordred représente le seul point focal positif, achevant ainsi le processus bi-tensif de réhabilitation puisque ce lecteur virtuel-là finirait persuadé, et non pas convaincu, de la justesse de Mordred.

Considérons par exemple le *Mordred* de Justine Niogret. Les transferts que met en place l'auteur sont nombreux : une grande partie de la matière arthurienne est remodelée par et pour la focalisation mordretienne, qui est, comme nous l'avons vu plus haut, le premier enjeu de l'œuvre.

---

<sup>239</sup> CABOT, Meg, *Avalon High*, op. cit., p. 170.

<sup>240</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 22.

<sup>241</sup> LACAN, Jacques, *Écrits*, [1996], Paris, p. 508.

<sup>242</sup> Nous considérons ici le transfert au sens où Freud l'a défini dans *l'Interprétation du rêve*, Vienne, 1900. Traduction Ignace Meyerson, Paris, 1926.

Pour que Mordred gagne en noblesse, elle réactualise le premier patron de construction d'Arturus. En réutilisant la métaphore celtique de l'ours, animal totémique Artos, pour caractériser Mordred, alors non plus seulement neveu mais aussi fils du roi Arthur, Justine Niogret transpose une connaissance tirée des textes les plus archaïques sur une branche postérieure aux *Premiers faits du roi Arthur*, comme elle calque le caractère du fils sur celui du père. Ce premier transfert double — à la fois diégétique et structurel — s'effectue dès le chapitre 1, donc dès l'incipit, comme si le transfert était consubstantiel au personnage. Il touche la biographie de Mordred pour mieux le revêtir des *regalia* nécessaires à sa réhabilitation et sa totale promotion.

Ainsi le narrateur explique-t-il que Mordred, souffrant d'une blessure encore mystérieuse, chaque nuit se plonge dans ses souvenirs.

« Dans son dos, la douleur montait en une flamme de forge, épaisse et courte, pulsant la chaleur... Mordred attendait, attendait que le mal lui donnât la permission de dormir enfin. Cela lui rappelait un ourson qu'il avait trouvé un jour dans un tronc creux, poussé là par des chasseurs de sangliers, heureux de l'aubaine... La même position. Tassé, boule de chair. La peur et le consentement. Le languissement, la résignation. L'ours avait déjà les yeux morts. A l'époque, Mordred avait méprisé l'animal, trouvé cette acceptation hideuse. Il avait ri pour cacher son émotion et son dégoût. »<sup>243</sup>

Justine Niogret récupère et illustre dans une comparaison le transfert entre Arthur et celui qui est devenu son fils. L'ours mal léché ne prend sa forme d'héritier royal qu'avec cette revendication de l'animal totémique de l'ours, qui est associé à *Artu*<sup>244</sup>, et surtout à la naissance du personnage du roi Arthur.<sup>245</sup> Le *Brut* de Wace présente ainsi un combat entre le jeune Arthur et un ours, combat qui une fois remporté lui permet de revendiquer le caractère ursin. Justine Niogret façonne la transposition symbolique de l'ours entre Arthur et Mordred, entre un roi déchu et son fils qui l'a détrôné. Au chapitre 1, l'ourson apparaît acculé et condamné, et lors d'une réminiscence cauchemardesque au chapitre 4 l'ours apparaît fatigué, à la limite de l'impuissance.

La scène de présentation de Mordred adulte à la veille de Camlann fait ainsi écho à la scène d'introduction d'Arthur au temps de la diégèse — qui est aussi, dans le passé de cette diégèse, la scène de présentation de Mordred enfant à son père : « À côté de la table, l'enfant aperçut un homme comme habillé de velours rouge et de cuir, et jusque-là rien ne semblait particulièrement amusant... Alors l'enfant observa l'homme. Son visage était blanc, du moins très pâle. Trop. Il avait de longs cheveux sombres, couleur de poils d'ours, un brun profond et rêche, qui tombaient en presque boucles. »<sup>246</sup>

Ce transfert totémique permet d'attribuer à Mordred les qualités royales et guerrières de son père non reconnu. Comme l'explique Philippe Walter « l'ours était en

---

<sup>243</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op.cit, p. 22.

<sup>244</sup> « En breton moyen et moderne, l'ours se dit *arz* : en vieux breton et en irlandais, on trouve la forme *art*, en gaulois *artos* et en gallois *arth* », WALTER, Philippe, op. cit., p. 80, d'après C.J. GUYONVARCH, « la pierre, l'ours et le roi », in *Celtium* 16, [1967], p. 215-238.

<sup>245</sup> Voir WALTER, Philippe, *Arthur : l'ours et le roi*, [2002], Paris, Imago. Ou PASTOUREAU, Michel, *Ours histoire d'un roi déchu*, [2007], Paris, Le Seuil.

<sup>246</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit, p. 54.

effet un des emblèmes de la caste guerrière dans le monde celtique, en Irlande le roi suprême portait le titre d'Ard-Ri, ce qui veut dire l'« Ours-Roi ». Guerrier distingué de sa caste, l'ours Arthur accède à la fonction de souveraineté qui lui sera plus tard déniée en vertu d'une fatalité interne à l'idéologie indo-européenne des trois fonctions. »<sup>247</sup> Justine Niogret place donc son « Ourson-Mordred » au moment clef où la « souveraineté » est « déniée » à Arthur. Ce glissement fonctionne comme des *regalia* hétérodiégétiques. En effet, c'est un transfert qui n'a pas de concrétisation réelle dans l'histoire elle-même, qui n'est pas expérimenté par les autres personnages. Ce transfert n'existe que pour le lecteur, capable de recombinaison des indices narratologiques et de les analyser. Un lecteur non-initié croira à une coïncidence au mieux, au pire il n'y portera aucune attention.

On a le même phénomène chez Imma Mira Sempere, qui au motif érudit et traditionnel de l'animal fétiche païen et celtique préfère le cliché ostentatoire du dragon<sup>248</sup>, sans rappeler que « pen dragon », désigne surtout et premièrement un commandement militaire. En effet, dans le prologue qui évoque la bataille de Camlann, il est écrit en focalisation interne homodiégétique : « *Mi casco alado con forma de dragón palpita sobre mi cabeza como un símbolo terrible de lo que se avecina.* »<sup>249</sup> Le dragon est devenu un motif de l'*heroic fantasy* postmoderne, plus marquant visuellement que l'ours associé à une captivité et à une passivité qui ne sont plus conformes aux symboliques de l'Europe des VIe-VIIe siècles.

Justine Niogret utilise un autre type de transfert aussi, un transfert moins totémique qu'identitaire. Il correspond au transfert d'une caractéristique physique et diégétique. En effet, le Mordred qu'elle évoque est blessé, cloué au lit sauf en de rares occasions où l'accent est mis sur le traitement douloureux que provoque sa comparution en public. Celui-ci apparaît — comparait, pourrait-on dire — plus souvent allongé en train de souffrir le martyr que debout en train de se battre ou de chevaucher. Il est un prince pécheur, fils héritier d'un trône condamné par une faute vénielle, gardien d'un secret terrible à prononcer, de fait d'une vérité imprononcée et imprononçable — selon un schéma codifié par le motif du Roi pêcheur et retravaillé jusqu'à nos jours depuis les hypotextes du Moyen Âge.

La première position dans laquelle Mordred apparaît aux yeux du lecteur dans le chapitre 1 est la suivante : « *Il était roulé en boule, les genoux touchant son menton, les coussins tout contre le ventre... La brûlure dans le bas du dos, la hanche, la cuisse, c'était l'insecte...* »<sup>250</sup> Notons qu'ici *l'insecte*, un papillon de nuit comme on l'apprend ailleurs dans le roman, est une paronomase avec *inceste*, ce qui, dans le lit d'un coupable de parricide incestueux est plus que métaphorique. Mordred doit surpasser sa douleur pour accomplir son destin qui apportera le malheur et la désolation sur la terre de Logres.

Pour la matière arthurienne, et plus précisément pour les branches associées au naïf Perceval, le Roi pêcheur est détenteur du secret sur le Graal, et il souffre de paralysie tant

---

<sup>247</sup> WALTER, Philippe, *Arthur : l'Ours et le Roi*, op. cit., p. 84.

<sup>248</sup> Même si le dragon a son importance quant au symbole de stérilité qu'il incarne. Nous y reviendrons.

<sup>249</sup> « Mon casque ailé en forme de dragon palpite sur ma tête comme un symbole terrible de ce qui s'approche. » Trad. ori. d'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op.cit., p. 7-8.

<sup>250</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 22.

les mots sont lourds de sens. Justine Niogret récupère cette image des mots meurtrissant le corps avec Mordred.

« Et il [Arthur] se colla à l'oreille de Mordred, et y glissa ces mots ; simples autant que terribles : -Mordred. Mon neveu, mon Mordred ! Mon chevalier. Mon neveu. Le fils de ma sœur. Mordred fut le seul à les entendre, et Arthur les répéta encore et encore, de plus en plus bas, jusqu'à ce que le jeune homme s'échappe dans son brouillard, que le venin l'emporte. Ces mots en contenaient d'autres, secrets, interdits, et Mordred partit avec cette tendresse terrible, cette douleur sans fond et cette fierté aux dents de pierre, sans savoir laquelle le dévorait le mieux. »<sup>251</sup>

Il faut dire que le personnage paralysé physiquement et moralement (dans la mesure où le mot propre — « mon fils » — est invouable) est un motif récurrent de la matière de Bretagne. En effet, à travers le Graal, Perceval est en quête de sens, à la fois du sens des interdits langagiers que lui fixe l'ermite, et du sens second voire caché de tel ou tel mot. La quête de Perceval, inachevée si l'on considère *le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, est marquée d'une errance suite à un mauvais choix : ne pas avoir osé questionner le roi pêcheur sur ce qui se passait dans sa salle de banquet. « Et li vallez les vit passer, si n'osa mie demader do graal cui l'an en servoit, que toz jorz a, son cuer avoit la parole au prodome saige, si crient qu'il n'i ait domaige por ce qu'il l'a oï retraire, ansin bien se puet en trop taire con trop parler a la foiee. O bien li priagne o mal li siee, ne lor anquiert ne ne demande. »<sup>252</sup>

N'est-ce pas là le problème auquel se confronte le Mordred déambulant dans *Bankgreen*, chez Thierry Di Rollo ? En effet, ce Mordred qui répète maladivement son nom sans en savoir la signification essentielle est un double inversé du Perceval capable de se nommer *ex nihilo* après la contemplation des gouttes de sang sur la neige. Ainsi quand sa cousine l'interroge « *Commant avez vos non, amis ? Et cil qui son non ne savoit devine et dit que il avoit Percevaus li Gaulois a non, ne ne set s'il dit voir o non, mais il dit voir, et si no sot.* »<sup>253</sup>. Si chacun ignore le nom de Perceval et le lui demanderait en vain, Mordred donne le sien alors même que cela n'est pas nécessaire et se voit corrigé par chacun de ses interlocuteurs. Comme par exemple dans le passage suivant :

« *Le Shore, éberlué, regarde tour à tour l'être de métal et l'animal, demande d'une voix blanche :*

« *Vous êtes un varanier ?*

« *Oui. Et je connais ta mort. Je peux t'en offrir une bien plus douce.*

« *Je ne veux rien savoir, ânonne le Shore ébranlé. Je... je croyais que le dernier maître de varan avait trouvé la mort sur... »*

« *Mordred l'interrompt d'un geste sec de la main. Le métal grince dans le mouvement.*

« *Je suis celui dont tu parles : Mordred, le premier des varaniers. »*

---

<sup>251</sup> *Id.*, p. 67.

<sup>252</sup> « Le jeune homme les vit passer / et il n'osa pas demander / qui l'on servait de ce graal, / car il avait toujours au cœur / la parole du sage gentilhomme. / J'ai bien peur que le mal ne soit fait, / car j'ai entendu dire / qu'on peut aussi bien trop se taire / que trop parler à l'occasion. / Mais quoi qu'il lui en arrive, bien ou malheur, / il ne pose pas de question et ne demande rien. » Trad. MÉLA, Charles, d'après CHRETIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du Graal*, in *Chrétien de Troyes Romans*, éd. le Livre de Poche, coll. La Pochothèque, p. 1037.

<sup>253</sup> *Id.*, p. 1047.



*Le Shore ouvre la bouche, ahuri.*  
« Parce qu'il y en a d'autres ? Je croyais que... »<sup>254</sup>

Le motif des gouttes de sang sur la neige hante alors la totalité de *Bankgreen*. En effet, « le monde mauve et noir », comme le dénomme l'auteur, est régulièrement sous la « nève », les massacres auxquels se livre Mordred mettent en abyme le mariage du rouge et du blanc, et ce à une puissance exponentielle. Comme si trois gouttes de sang avaient suffi à Perceval pour se rappeler Blanchefleur, pour prendre conscience de son nom ; et comme si des flots de sang avaient noyé au sens propre la conscience de Mordred.

*« Le prix de mon immortalité retrouvée, je l'ai payé de cette manière. Même si par instants, je sens quelque chose, au fond de moi, qui voudrait ressurgir à son tour. Une perception informe que j'ai peut-être vécue. ...*

*L'être de métal se tait une poignée de secondes, tourne son heaume une nouvelle fois vers le nord ; dit d'un ton plus sourd :*

*« Parfois seulement, je me demande pourquoi et comment j'ai pu me résigner à ma propre mort. »<sup>255</sup>*

Celui-ci a beau être contemplatif à de nombreuses reprises, ses méditations n'aboutissent toujours qu'à plus de vide, plus d'absence à soi-même et de mensonges sur celui qu'il est vraiment.

Chez Mordred les méditations sont volontaires, chez Perceval la méditation est subie ; la quête de Perceval mène à une amélioration (puisqu'il prend conscience de son nom) celle de Mordred à la psychose, comme il est dit à son propos : « *Le varanier ne pourra pas lutter contre le besoin irrépressible de sa quête* »<sup>256</sup>. Tout découle du choix de ces deux héros. Celui de Mordred, lors de sa résurrection, avait été formulé face à Pellée, entité soumettant Mordred à une épreuve, régnant sous un dôme qui disparaîtra à jamais du tissu narratif une fois le choix de Mordred prononcé, puis rendant Mordred au monde de *Bankgreen*, exactement comme le roi Pellés le fait avec Perceval. D'ailleurs, la proximité onomastique entre les deux noms est intéressante, Pellée peut aussi évoquer le roi Pélée, rendu immortel par Thétis. Les deux choix possibles proposés à Mordred équivalent à deux questions qu'il pourra poser après sa résurrection. « *Tu peux choisir entre deux maux : perdre ton don de vision de la mort... où être condamné à courir toute ton immortalité relative de varanier après tes propres souvenirs. Sans jamais les rattraper.* »<sup>257</sup>, lui dit Pellée. Le premier choix reviendrait à poser la question « quelle va être ta mort ? », le deuxième revient à « comment suis-je mort ? ». On retrouve la dichotomie entre le moi et le non-moi qui est celle qui pose problème à Perceval : puis-je parler pour moi ou dois-je parler pour autrui ?

Ces attributs qui permettent de doter Mordred de diverses *regalia* ne concernent donc pas que les rois de la matière de Bretagne. Les simples chevaliers, incarnant la noblesse de caste, la courtoisie par laquelle doit passer la pacification des mœurs, sont

---

<sup>254</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 477.

<sup>255</sup> *Id.*, p. 438.

<sup>256</sup> *Id.*, p. 667.

<sup>257</sup> *Id.*, p. 433.

aussi des matrices efficaces pour reconstruire ces nouveaux prototypes mordrediens. La multiplicité des matrices possibles découle certes de l'influence et de la renommée de tel ou tel chevalier, acquises au cours des siècles. Mais elle dépend avant tout des motifs associés à la matrice choisie, potentiellement renversable par le relativisme. Mordred devient un clone plus ou moins différencié de tel ou tel personnage que les textes-sources livrent comme archétype fameux.

Ainsi, chez Imma Mira Sempere, la matrice principale d'où provient le nouveau patron de Mordred est celle de Lancelot du Lac. En effet, Mordred « *en uno de sus sueños se vio a sí mismo... Se veía a sí mismo sentado en un trono del color del alabastro con dos calaveras esculpidas en los posabrazos. El trono salía de las aguas de un lago* »<sup>258</sup>. Ici, les *regalia* du trône *a priori* purement arthuriennes sont combinées au modèle d'éducation — d'embrigadement, pourrait-on dire, de Mordred par les révoltés, et du jeune lecteur par l'idéologie nationaliste catalane — pure et sans faille du fils du roi Ban de Bénoïc. Lancelot du Lac cède sa place à un « Mordred du Lac », lui-même élevé par une fée ou une entité similaire quant à son rôle, Morgause ne devenant qu'un double de Viviane. Comme le veut la métaphore éculée du lac, le lac souterrain de Mordred est l'envers du lac à l'air libre de Lancelot. Au lieu d'être formé au sud de Camelot, en Armorique, il l'est au nord, dans les terres du roi Loth, le trône de Camelot (et ce qu'il symbolise) ne servant que de surface plane de séparation, de prisme.

Ce genre de transferts de caractéristique ou d'image, sans avoir d'incidence sur le déroulé des événements, permet au lecteur de classer Mordred parmi les « bons ». Or il existe un autre type de transfert, un type de glissement qui, découlant de ces premiers transferts, permet à Mordred d'agir comme un bon, ou du moins d'agir potentiellement comme un bon. Ces types de transferts-là existent à un niveau intradiégétique et ont une influence sur la chaîne narratologique.

Si l'on considère *Bankgreen*, par exemple, comment ne pas voir un roi Arthur inversé dans le Mordred exilé que décrit Thierry Di Rollo ? Une sorte d'Arthur envoyé sur Avalon avant que, dans son entêtement à aller en Gaule, il ne mène Logres à sa perte ? En effet, le personnage s'étant livré à des massacres d'enfants dans le but de n'en retrouver et de n'en identifier qu'un (comme l'a fait Arthur à la manière d'Hérode avec le *May Day massacre*, face à la difficulté d'identifier, parmi tous les enfants nés le premier mai, celui qui, selon Merlin, causerait la chute d'Albion), il est envoyé en exil sur ce que le narrateur appelle l'île. Sur cette île, il est déposé par le seul navire qui sillonne Bankgreen, guidé par les Runes qui ont statué sur son exil. Autre détail qui montre si ce n'est un transfert, du moins un motif invariant : pour se rendre à Avalon, Arthur est accompagné des trois reines aux frontières de l'humain, sa sœur la fée Morgane, la reine de Nortgalis et la reine de la terre Gaste — tandis que le Mordred de Thierry Di Rollo est transporté à plusieurs reprises par les trois Runes.

Nous avons vu précédemment que la chaîne narratologique n'était guère modifiable malgré toutes les transgressions vis-à-vis des textes sources, ou du moins guère

---

<sup>258</sup> « Il se voyait lui-même assis sur un trône de la couleur de l'albâtre avec deux crânes sculptés sur les accoudoirs. Le trône jaillissait des eaux d'un lac obscur... » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit, p. 38.

modifiables dans leurs grandes lignes. Dans leur majorité les réécritures commencent avec l'introduction de Mordred (traitée par la naissance, l'adoubement, ou encore par une anecdote) et se terminent par sa mort ou sa disparition après Camlann. Entre ces deux moments-clés, nous avons vu que les auteurs comblaient les vides intercalaires en fonction de ce qui leur semblait digne d'intérêt pour comprendre les agissements de Mordred. Or certains auteurs comblent les trous non pas *ex nihilo*, mais plutôt à partir des ordalies des chevaliers de la Table Ronde évoquées dans les textes-sources. Mordred est donc un être composite, fait de chevaliers assimilés, comme le lion de Valéry l'est grâce aux moutons qu'il a consommés.

Certaines ordalies sont transmises à Mordred, parmi lesquelles celles de son puîné Gauvain. En effet, on a vu plus haut comment Mordret, cadet des fils du roi Loth, est naturellement comparé au puîné Gauvain. Gautier Map dans le *Lancelot Graal* composait le portrait de Mordret en négatif de celui de Gauvain. C'est l'aventure de tel ou tel chevalier qui devient progressivement plus importante que son identité, et donc qui décide de son degré d'importance. Si l'on compare par exemple le *Perceval* en prose, attribué à Robert de Boron, et le *Lancelot-Graal*, on constate que l'introduction des deux frères est inversée. Le Pseudo-Robert de Boron, qui retrace les événements précédant la trahison de Mordret, introduit celui-ci avant son aîné, transférant l'importance du bon chevalier vers le mauvais. Ainsi le Pseudo-Robert de Boron introduit Mordret dès le début du récit, lorsqu'Arthur convoque ses chevaliers pour le tournoi de la fête de la Pentecôte.

« Vinrent ensuite à la cour d'Arthur, Sagremor, Yvain, le fils du roi Urien, un autre Yvain, appelé Yvain aux blanches mains, Dodinel, le fils de la dame de Malehaut, Mordret, le neveu d'Arthur, qui commit par la suite l'horrible trahison dont vous pourrez entendre le récit, Guerrehet, son frère, Gaheriet et Gauvain. Ces quatre-là étaient les fils du roi Lot d'Orcanie et le roi Arthur était leur oncle. »<sup>259</sup>

Or on constate que certains intertextes relatifs à Gauvain, et surtout à l'aventure du Chevalier vert, donnent une part plus importante à Mordred, qui n'apparaît tout bonnement pas dans le manuscrit. Plus qu'un transfert d'importance entre les deux frères, il s'agit d'un transfert affectant le discours narratif, d'un transfert diégétique.

La transgression du texte vis-à-vis du texte-source ne s'effectue plus seulement dans le dialogue indirect entre l'auteur et le lecteur. Il ne s'agit plus seulement d'un jeu de clin d'œil, pour simplifier, pourrait-on dire, les phénomènes de transfert, mais plutôt d'une véritable inversion des rôles, d'une volte-face entre les protagonistes.

Dans le *Mordred* de Justine Niogret, par exemple, Mordred rêve avoir pu guérir de sa blessure, suivre un entraînement militaire et livrer son premier combat en tant que chevalier adoubé. Le traitement au plus-que-parfait avec une valeur de bilan dans le passé est en soi plus frustrant lorsque le lecteur se rend compte que toute la narration n'était qu'un rêve. Il n'en ressent que plus douloureusement l'amertume qui doit être celle de Mordred paralysé :

---

<sup>259</sup> Trad. BAUMGARTNER, Emmanuèle, d'après le *Perceval* en prose, in *La Légende arthurienne*, op. cit, p. 355.

« Mordred rêva de son premier combat de guerre. Ce jour-là était son premier combat, donc, contre un humain... Mordred s'inquiétait, et ce n'était pas par préoccupation de technique ou d'épée, mais la simple et bonne question de savoir ce qu'on ressent en prenant la vie d'un chevalier lorsqu'on en est un soi-même... il venait d'apercevoir ce qu'il cherchait ; un chevalier devant lui, au milieu de cette foule. Encore à quelques instants de galop, tout vêtu de vert et de bleu... l'homme en vert se tourna vers lui et pointa son arme à son tour. Mais trop tard ; la lame de Mordred le cueillit au cou, à l'exacte jointure du heaume et de l'armure rembourrée... le chevalier vert finissait de se relever. La blessure au cou saignait bien, elle tachait l'épaule et la cotte de fer sous l'armure. »<sup>260</sup>

Or, Emile Pons, dans l'introduction à sa traduction de *Sire Gauvain et le Chevalier vert* explique que le chevalier vert, « être magique, d'apparence funeste, dont les maléfices n'ont pu qu'à grand-peine être vaincus ... symbolise avec les forces de la végétation, et celles, vraisemblablement de la génération, de la perpétuation de l'espèce, et de l'amour, toute la conjuration des forces mauvaises contre l'âme vertueuse du chevalier chrétien. »<sup>261</sup> Le Mordred de Justine Niogret utilise ce duel fantasmé pour concrétiser son passage à l'état adulte, pour se rapprocher du moment où il devra affronter la génération antérieure, celle de son père, et ce en se remémorant son enfance dans le paradis perdu de la forêt, alors qu'il embrasse sa masse comme un crucifix à l'image de « Morgause la fée »<sup>262</sup>.

Le motif du Chevalier vert et de la décapitation sont associés à l'une des aventures de Gauvain, motif qui donne d'ailleurs son titre au roman qui l'évoque : *Gauvain ou le Chevalier vert*. L'utilisation par transposition d'une anecdote sous-titre d'un roman éponyme dans un autre roman éponyme et pour un personnage autre que Gauvain est en soi intéressante. D'autant que la « moralité », si l'on peut utiliser ce terme, associée à l'aventure du Chevalier vert concerne la peur de la mort. C'est ce qu'explique le propre Chevalier vert à Gauvain après l'avoir mis à l'épreuve : « *So is Gawayn, in god fayth, bi oper gay knyστεz. Bot here yow lakked a lyttel, sir and lewte yow wonted, Bot þat watz for no wylyde werke, ne wowing nauþer, Bot for 3e lufed your lyf, þe lasse I yow blame.* »<sup>263</sup>

Le vert dans *Sire Gauvain et le Chevalier vert* symbolise la fin de la jeunesse. « *La couleur verte est celle du monde magique et apparaît dans de nombre de mythes et légendes ... Le vert est lié par nature au mythe saisonnier, pour la raison toute simple qu'il évoque la naissance des feuilles, le retour du printemps, la végétation divine et éternelle.* »<sup>264</sup> selon Emile Pons. Ici, on a bien un Mordred qui rêve de quitter l'inactivité qui fait de lui un enfant éternel condamné à revivre son propre printemps : « *Il était jeune chevalier, encore*

<sup>260</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op.cit., p. 95-96.

<sup>261</sup> PONS, Emile, *Sire Gauvain et le Chevalier vert*, [1946], Aubier, coll. Bibliothèque de philologie germanique, p. 78.

<sup>262</sup> Si Justine Niogret respecte les textes sources les plus anciens, en faisant de Mordred le fils de Morgause et non de Morgane, elle fusionne tout de même les deux sœurs d'Arthur en faisant de Morgause une sorte de fée, ou plutôt de sorcière ayant suivi les enseignements magiques de Merlin — ce qui normalement ne correspond qu'à Morgane et non à Morgause.

<sup>263</sup> « Ainsi, sur ma foi, Gauvain dépasse tous les autres beaux chevaliers. Mais là, vous avez été quelque peu en faute, sire, et loyauté vous a manqué, mais ce ne fut point par intrigue coupable, ni félonie galantise, mais trop grand amour de votre vie, et vous en blâme [sic. blâme] d'autant moins », PONS, Emile, op. cit., p. 248.

<sup>264</sup> PONS, Emile, op. cit., p. 78.

*presque humide de son adoubement* »<sup>265</sup>. D'autre part, le duel avec le chevalier vert métaphorise l'effort nécessaire à « *l'instinct de courtoisie* »<sup>266</sup>. Là où l'aventure du Chevalier vert permet définitivement à « Gauvainet » de devenir Gauvain, le parangon parfait de la chevalerie, à la fois au niveau du courage guerrier, de la noblesse d'âme et de la galanterie, son transfert vers Mordred permet à celui-ci d'obtenir les qualités qui faisaient défaut au Mordret du pseudo-Gautier Map, tendant alors vers une complétude, vers un portrait plus dans la nuance qu'à charge.

C'est ainsi qu'en travaillant le couple Gauvain / Mordret, Henry John Newbolt, dans *Mordred: A Tragedy*, transfère à Mordred la qualité d'équité et le rôle judiciaire traditionnellement associés à Gauvain, échangeant les rôles de coupable et de défenseur qui leur sont traditionnellement associés. En effet, c'est Gauvain qui est accusé d'avoir manqué aux règles de la Table Ronde (à celle de la chasteté, plus précisément — ce qui est fidèle au patron du Gauvain médiéval, déjà évincé de la vision du Graal à cause d'un certain penchant pour la gent féminine) et c'est Mordred qui se charge de sa défense. John Newbolt utilise celui qui a pourtant été condamné pour tabou incestueux afin de défendre, en pleine période victorienne, un chevalier considéré, selon les critères du XIXe siècle, comme volage. C'est d'ailleurs Mordred qui se charge de la défense de Lancelot auprès du roi Arthur, bien que l'accusation de son frère Gauvain ait été prononcée par le même Lancelot, tout aussi coupable que celui qu'il a accusé.

En effet, avant l'affrontement final Mordred insiste :

*« But this is Lancelot, but for whom long since  
The best of all of us had been full cold  
At the heart's root. ...*

*Oh! He hath sinned,  
But say not, past forgiveness: drive him not  
To justify his deed: set him again  
To climb with stronger and more patient feet  
The path he fell from; and to us his pardon  
Shall be an earnest of the gentler rule  
For which we humbly pray. »*<sup>267</sup>

Même si la mise en scène de la révélation est de son fait, elle est excusée car exécutée dans le seul but de montrer que l'amour est naturel. Le seul motif qui semble être celui de Mordred est la liberté, entre autres celle d'aimer. Ainsi, dès l'acte II scène 1, Mordred livre son programme de rébellion contre la « *inborn virtue* » :

*«... but these vows,*

<sup>265</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 90.

<sup>266</sup> KITTREDGE, George Lyman, *A Study of Sir Gawain and the Green Knight*, Harvard University Press, 1960, p. 76-83.

<sup>267</sup> « Mais il s'agit de Lancelot, mais il s'agit depuis longtemps du meilleur d'entre nous qui est resté froid aux élans du cœur... Oh ! Il a péché, mais ne dites rien, c'est un pardon sur le passé : guidez-le pour ne pas justifier sa faute, envoyez-le de nouveau arpenter avec un pas plus sûr et plus patient la voie sur laquelle il est tombé, et pour nous, son pardon sera le plus grand gain de la douce loi pour laquelle nous vous prions humblement. ». Trad. ori. D'après *Mordred: A Tragedy*, op.cit. p. 108.

*These laws of the Table Round-themselves indeed  
Enjoining nought of act or abstinence  
That is not noble and most justly dear  
To the soul of knighthood — in despite of that  
Are by their mere existence tyrannous,  
Unnatural, hateful ! »<sup>268</sup>*

Au courtois spectacle judiciaire qui était celui du Gauvain médiéval, joutant pour les dames correspond le rejet de la pudibonderie victorienne par le spectacle de l'acteur incarnant un Mordred luttant pour que les chevaliers puissent regarder ces dernières. Le même Mordred, associé tantôt au serpent tantôt au chien qui cause la mort de son père/oncle dans le rêve d'Arthur, incarne ici la révolte contre la Loi ancienne, inadaptée à la société contemporaine. Ainsi, comme le dit Edina Bozóki, le Mordred résultat de transferts « présente un caractère ambigu, puisqu' [il] reflète le conflit de la Vieille et de la Nouvelle Loi »<sup>269</sup>. D'autant que dans le cas d'Henry John Newbolt, le transfert des rôles entre Gauvain et Mordred est accompagné et mis en scène par un transfert générique de la fin arthurienne, plus précisément par une réflexion nouvelle et européenne sur le rôle et la structure de la pièce théâtrale. On retrouve ici le processus de double transfert que l'on avait déjà pu observer chez Justine Niogret.

Il y a enfin un dernier type de transfert qui plus que le nom de transfert, mérite celui d'échange ou de remplacement. L'entité dénommée Mordred efface tout bonnement une autre entité, sans qu'aucun indice ne soit laissé sur l'identité de celui qui occupait anciennement la nouvelle fonction diégétique de Mordred. Prenons l'exemple de l'ouvrage de vulgarisation illustré, *Mordred o Cavaleiro Traidor*, de Joana Mantovani Garbelotto. Dans cette version, en plus d'inventer de toutes pièces l'adultère entre Guenièvre et Lancelot (présenter « la réalité » de leur adultère, aussi fameux soit-il, à des enfants entre trois et cinq ans, n'est apparemment pas adapté), Mordred est le seul personnage à conspirer contre Arthur et contre les amants. « *Para acabar com o rei, Mordred tinha um plano sórdido: fazê-lo acreditar que sua esposa, a rainha Guinevere, o traía com o seu melhor amigo, o cavaleiro Lancelot.* »<sup>270</sup> Agravaïn n'existe tout simplement plus. Et la représentation de Mordred à la cour d'Arthur le montre isolé en tant que conspirateur par son regard de biais<sup>271</sup>.

C'est ce dont témoigne aussi la nouvelle *Kairo-kō* de Sōseki. L'auteur intervertit les rôles et les importances respectives de Mordred et de son aîné Agravaïn. Si l'on reprend le texte de Malory servant d'hypotexte indirect à celui de Sōseki, on constate que Mordred n'est pas à l'origine de la dénonciation de l'adultère entre Guenièvre et Lancelot, il cherche à protéger l'honneur d'Arthur contrairement à son aîné Agravaïn, qui orchestre le

---

<sup>268</sup> « ... Mais ces vœux, ces lois de la Table Ronde — elles-mêmes, effectivement, n'enjoignant à aucun acte ou aucune abstinence qui ne soit noble ni très chère à l'âme du chevalier — en dépit de cela sont par leur seule existence tyranniques, non naturelles, et haineuses. » *Id.*, p. 23.

<sup>269</sup> BOZÓKI, Edina in « La Bête Glatissant et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens », *Revue de l'histoire des religions*, n°186, 1975, p. 135, consultable à l'adresse [https://www.persee.fr/doc/rhr\\_0035-1423\\_1974\\_num\\_186\\_2\\_10216](https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1974_num_186_2_10216).

<sup>270</sup> MANTOVANI GARBELOTTO, Joana, *Mordred : o Cavaleiro Traidor*, op. cit., p. 6.

<sup>271</sup> Cf. annexe 6, vignette 2.

stratagème pour surprendre les amants ensemble. Seule la piété fraternelle expliquerait sa participation à la dénonciation de l'adultère entre Guenièvre et Lancelot, chez Malory. C'est là l'analyse de Michael Austin Philipps<sup>272</sup>.

Chez Sōseki, Mordred a l'usage exclusif de la parole. L'entrée en scène que l'auteur élabore pour ses deux personnages est caractéristique du remplacement du rôle d'Agravain par celui de Mordred. Le rôle de chef est clairement transféré, d'abord par l'ordre d'entrée des deux personnages, puis par leur position face à Arthur et devant les conjurés. Voyons plutôt :

« モードレッドは会釈もなく室の正面までつかつかと進んで、王の立てる壇の下にとどまる。続いて入るはアグラヴェン、遅たくましき腕の、寛ゆるき袖を洩れて、赭あかき頸くびの、かたく衣の襟えりに括くられて、色さえ変るほど肉づける男である。二人の後あとには物色する違いとまなきに、どやどやと、我勝ちに乱れ入りて、モードレッドを一人ひとり前に、ずらりと並ぶ、数は凡すべてにて十二人。 »<sup>273</sup>

Même s'il est difficile de savoir si cela en est la cause ou la conséquence, on constate que le remplacement, au fil des réécritures d'Agravain par Mordred se justifie par le meurtre d'Agravain par Lancelot. Parce que Mordred survivait au massacre perpétré par Lancelot pour sauver la reine du bûcher, son opposition au roi devenait plus flagrante. Lui conférer l'intégralité ou la majeure partie de la paternité de la délation de l'adultère entre Lancelot et Guenièvre, c'est le promouvoir en tant que premier ennemi d'Arthur, comme l'explique Dominique Viseux, en analysant les conséquences du combat sous le bûcher de Guenièvre : « *Seul Mordred n'est pas à la portée de Lancelot ; en effet, ... Lancelot ne peut atteindre qu'Agravain qui constitue en quelque sorte le « suppôt » de Mordred » dans l'ordre individuel ; quant à ce dernier, étant l'antithèse du Roi, il ne peut être tué que par lui seul.* »<sup>274</sup> Il est d'ailleurs tout aussi intéressant de voir que dans son analyse du Pseudo-Map, Dominique Viseux lui-même procède à cette substitution entre Agravain et Mordred,

---

<sup>272</sup> « However, though Mordred furthers the division between Arthur and Lancelot, even in this incident Mordred is neither mastermind nor instigator. Malory places blame elsewhere, for he claims that the “Morte Arthur— and that caused Sir Aggravayne,” and that Aggravayne alone “awayted Quene Gwenyver and Sir Launcelot to put them both to a rebuke and a shame.” Mordred seems to simply follow on the coattails of Sir Aggravayne. Though Malory indicates that both Aggravayne and Mordred “had ever a prevy hate unto the Queen,” it is only Aggravayne who has the boldness to voice his quarrel. After openly charging Lancelot and Guinevere with adultery, Gawain, Gaherys, and Gareth refuse to “be knowyn of [Aggravayne’s] dedis” and in response, Mordred claims “than woll I!”— his first utterance during the incident. To this Gawain retorts “I lyve you well... for ever unto all unhappyness ye woll graunt,” indicating that even among his fellow knights at Camelot, Mordred’s penchant for preying on others’ weaknesses is well known. » PHILIPPS, Michael Austin, *A Trust Betrayed*, op. cit., p. 33-34, d’après les citations extraites de l’exemplaire *Le Morte Darthur* (Éditeur Stephen H. A. Shepherd. New York: W.W. Norton & Company, 2004), p. 644-646.

<sup>273</sup> «... Mordred strode into the hall and up to the dais on wich the King stood. He was followed by Agravain, broad-shouldered and thickset; a man so stoud that his ruddy neck was pinched white by the tight collar of his tunic. After them, a disorderly throng crowded into the hall and ranged themselves behing Mordred, their leader. In all, thirteen men stood facing the King. » Trad. TAKAMIYA, Toshiyuki, ARMOUR, Andrew, in *Kairo-kō: A Dirge, in Arthurian Literature II*, op. cit., p. 120, « Mordred entra dans le hall et monta vers le dais sous lequel se tenait le Roi. Après lui, vint Agravain, un homme aux épaules robustes et trapues, un homme si massif que son cou roux était pincé de blanc par le col de sa tunique. Après ces deux-là, douze personnes en tout, avec précipitation et désordre, s’entassèrent dans le hall, et devant elles alignées, se trouvait Mordred, leur chef. » Trad. ori. D’après SOSEKI et TAKAMIYA et ARMOUR, ops cits.

<sup>274</sup> VISEUX, Dominique, *L’Initiation chevaleresque dans la légende arthurienne*, op. cit., p. 47.

puisqu'en utilisant le terme suppôt, il entérine ce (la subordination d'Agravain à Mordret) qui n'était pas dans les textes médiévaux.

*Graal Théâtre* propose aussi une substitution de personnage. Florence Delay et Jacques Roubaud remplacent un personnage *a priori* secondaire par Mordret. Dans l'acte « Perceval le Gallois » on constate que lors de la scène des gouttes de sang sur la neige, Perceval est interrompu dans sa méditation, de manière violente, par Mordret et non plus par Sagremor. En effet, chez Chrétien on lit :

« Quant Percevaus vit defolee la noif sor coi la gente jut et lo sanc qui entor parut, si s'apoisadesus sa lance por esgarder cele senblance... Tantost commande Sagremors q'an li traie son cheval forset ses armes demanda... Sire fait-il, il vos covient venir au roi » ... et dit « par saint Père l'apostre, vos i vanrez ja malgré vostre... et li chevaus soz lui s'eslance... a ce que li uns l'autre ancontre, Sagremors sa lance percoie, la Perceval ne fraint ne ploie, ancois l'enpoint de tel vertu q'ami lo champ l'a abattu. »<sup>275</sup>

Ce qui devient dans *Graal Théâtre* :

« MORDRET : Noble jeune homme qui vous êtes assoupi contre votre lance puis-je me permettre de vous demander de me suivre. Le roi Arthur désirerait vous poser une question. Vous qui dormez il faut que vous veniez avec moi le roi voudrait savoir pourquoi vous dormez debout.

Eh toi tu vas te réveiller ? Le roi veut savoir à quoi tu rêves. Par saint Pierre l'apôtre tu y viendras de gré ou de force.

Mordret se retrouve par terre. »<sup>276</sup>

Or le fait de remplacer « Sagramor le Desrée » par Mordred, qui semble être le moins impétueux des chevaliers et le plus réfléchi, est en soi curieux.

On observe un autre transfert de ce genre dans la nouvelle *Amor de Artur* de Xosé Luis Méndez Ferrín. Cette nouvelle est basée sur le phénomène de transfert en lui-même, transfert d'amours toujours bidimensionnelles entre le trio amoureux Arthur, Lancelot, Guenièvre, trio stérile. Cette stérilité est rendue caduque par un « tiers exclu » qui correspond à l'inexistence du Mordred amoureux de Guenièvre, comblée par l'apparition d'un quatrième membre fée<sup>277</sup>. Ainsi Méndez Ferrín respecte-t-il une branche de la

---

<sup>275</sup> « Quand Perceval vit la neige qui était foulée, là où s'était couchée l'oie, et le sang qui apparaissait autour, il s'appuya dessus sa lance pour regarder cette semblance... Aussitôt Sagremor donne l'ordre qu'on lui sorte son cheval et il a demandé ses armes. « Monseigneur, fait-il, il vous faut venir devant le roi. ... Et dit « par l'apôtre saint Pierre, s'écrie-t-il, vous y viendrez quand même, malgré vous ! » ... sous lui bondit son cheval... Au moment où ils se rejoignent l'un l'autre, Sagremor brise sa lance en éclats, celle de Perceval ne plie ni ne rompt, mais heurte l'autre avec une telle force qu'il se retrouve au milieu du champ. » Trad. MELA, Charles, *in Perceval ou le Conte du Graal, in Chrétien de Troyes*, op. cit., p. 1066.

<sup>276</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 247.

<sup>277</sup> « Los ojos de Liliana son los ojos de Ginebra y Liliana era como Ginebra porque ambas amaban a Lanzarote y Lanzarote amaba a ambas, y Lanzarote amaba a ambas, y a través de Lanzarote circulaban linfas de identidad oscura y rutilante. Todos amaban a Artur en su deliquio. » « Les yeux de Liliane sont les yeux de Guenièvre et Liliane était comme Guenièvre parce que toutes les deux aimaient Lancelot et Lancelot les aimait toutes deux et à travers Lancelot coulaient des lymphes d'identité obscure et rutilante. Ils aimaient tous Arthur dans leur délire. » Trad. GAUTIER, Françoise, LAZARE, Emma, *in op. cit.*, p. 58, d'après MÉNDEZ FERRÍN, op. cit., p. 55.



matière arthurienne selon laquelle Arthur conçoit un fils avec la gardienne de son corps en Avallon. Pour Méndez Ferrín, les noms importent peu, seul compte le signifié : « *Que los unos se juntaban con los otros porque perforando galerías de traición y sombra en los cuerpos – y en las imaginaciones – prohibidos, apagaban la sed de Artur que a todos ligaba, en la que todos profesaban un ardor sin límites, que Genifer, o Gwenhwyfar, o Guenièvre, o como diablos sea Ginebra...* »<sup>278</sup> Pour les textes sources, et depuis la fusion entre Morgane et Morgause, cette gardienne est Morgane, et ce fils est Mordred. Or l’auteur galicien procède à un transfert en deux temps : son fils devient Galaad destiné à trouver le Graal — dont on sait maintenant qu’il est indéniablement lié à Mordred-, et son amante devient Liliane. L’amour de jeunesse d’Arthur évoqué plus haut est réécrit chez Xosé Luis Méndez Ferrín de la manière suivante: « *Al recordar el tiempo de ser joven y de perseguir al Jabalí que asolaba el mundo, rey Artur entra el cuerpo de Liliana y la fuerza del Jabalí le viene de nuevo, y de nuevo siente el vértigo del empuje a chorro y dentro cuando Liliana relincha y poderosamente muestra los dientes y rasga la almohada carmesí con los dedos de una corva.* »<sup>279</sup>

On constate donc que Mordred est le fil qui permet de relier les personnages entre eux, en captant leurs qualités et les défauts. Il les dégrade en les rendant plus humains et il se bonifie en se rendant plus héroïque. Cette concaténation de transferts entre plusieurs couples de doubles que l’on aurait pu opposer dans les textes médiévaux, permet à Mordred d’être une référence pour les autres chevaliers.

Henry John Newbolt l’explique très bien en faisant de Mordred la pierre de touche des jugements. Ce n’est plus le vécu des autres chevaliers qui permet de juger et de condamner l’existence de Mordred, au contraire ce n’est qu’après les transferts bonifiant Mordred que l’on peut accéder aux autres chevaliers. Cela donne au lecteur au fait de la matière arthurienne l’impression que le transfert a lieu dans l’autre sens. En effet, les réécritures du corpus sont bâties de sorte que le lecteur virtuel ait l’impression qu’il serait légitime que Mordred déteigne un peu sur les autres chevaliers pour les humaniser, alors que leurs structures se basent justement sur le mécanisme inverse. Mordred est une décalcomanie, une mimique qui se veut plus efficace que le patron d’origine. Ainsi, alors que Lancelot souhaite la condamnation de Gauvain par Arthur, Agravain lui explique que le roi ne pourra que pardonner sa faute vénielle à son neveu préféré, puisqu’il a lui-même péché de la même manière et que Mordred en est la preuve.

« Agravaine. *The king will pardon Gawaine...  
Thou knowest we are not wont  
To hate whom we resemble, nor to chide*

---

<sup>278</sup>« Que les uns se joignaient aux autres parce que, en les corps et les esprits interdits, ils étanchaient leur soif d’Arthur qui était le lien entre tous, et dans laquelle tous communiaient en une même ardeur sans limites. Que Genifer, ou Gwenhwyfar, ou Guenièvre, ou quelle que soit la façon de nommer Guenièvre... » Trad. GAUTIER, Françoise, LAZARE, Emma, *in op. cit.*, p. 59, d’après MÉNDEZ FERRÍN, Xojé Luis, *op. cit.*, p. 58.

<sup>279</sup> « En se rappelant le temps de sa jeunesse où il poursuivait le Sanglier qui ravageait le monde, Roi Arthur entre dans le corps de Liliane et la force du sanglier lui vient de nouveau et de nouveau il éprouve le vertige de l’élan déchaîné et quand il est en elle Liliane hennit et montre rageusement ses dents et déchire l’oreiller cramoisi de ses ongles recourbés ». *Id.*, p. 53.

*The act whose common use ourselves pursue?  
 So'tis with Arthur.  
 Lancelot. I hope thou dost not dare  
 To jest with me! What's thy excuse to link  
 The king with Gawaine?  
 Agravaire. Merely that their deeds  
 Are much alike: as like as brothers are....  
 Lancelot. ... Where is the proof?  
 Agravaire. Thou hast seen within the hour, and even where thou stand'st, the living  
 proof.  
 Lancelot. Mordred? »<sup>280</sup>*

On constate donc qu'à cause des transfèrements<sup>281</sup> en sa faveur, Mordred devient le nouveau centre de l'échiquier qu'est le royaume de Logres. D'ailleurs, dans *Graal Théâtre*, Mordred prononce sa première réplique, donc existe théâtralement pour la première fois, lorsque Gauvain se prépare à affronter le Chevalier vert, suite à l'intervention de la Demoiselle Hideuse qui mentionnait l'épée aux étranges attaches. Le Mordret de Jacques Roubaud et Florence Delay s'exclame ainsi : « *Il faut surtout conquérir cette épée.* ». Cette réplique est répétée et amplifiée dans l'acte « Perceval le Gallois » sous la forme : « *Il faut surtout conquérir l'épée que nul n'a jamais pu empoigner. C'est là une aventure bien plus rentable que de secourir une jeune fille. Les jeunes filles sont à prendre les épées à conquérir.* »<sup>282</sup>, juste avant que dans la scène intitulée « Les Echecs de Perceval »<sup>283</sup> l'épée de Trébuchet en possession de Perceval se brise avant qu'il n'ait pu la tirer contre la Bête Glatissant qui est la métaphore de Mordred, comme nous l'avons vu précédemment<sup>284</sup>. Si le caractère très terre à terre des répliques de Mordret peut faire sourire, caractère tranchant par rapport à l'idéologie chevaleresque des autres personnages présents, on constate que c'est aussi l'occasion pour Mordret de faire preuve d'un certain sens politique logique — ce qui n'est pas si fréquent dans l'univers de *Graal Théâtre*. Mordret explique que l'aventure de Gauvain n'est peut-être pas une si bonne chose, d'un point de vue rationnel.

---

<sup>280</sup> « *Agravaire.* Le roi pardonnera à Gauvain... Tu sais que nous n'avons pas coutume de haïr ceux à qui nous ressemblons, ni de réprimander un acte dont nous commettons nous-même communément, n'est-ce pas ? Il en va de même pour Arthur.

*Lancelot.* J'espère que tu ne te permets pas de te moquer de moi ! Quelle est ton excuse pour associer le roi et Gauvain ?

*Agravaire.* C'est simplement que leurs actes se ressemblent beaucoup : comme les frères le sont...

*Lancelot.* ... Où en est la preuve ?

*Agravaire.* Tu en as vu dans l'heure, et ici-même où tu es, la preuve vivante.

*Lancelot.* Mordred ? » Trad. ori. D'après NEWBOLT, Henry John, *Mordred: A Tragedy*, op. cit., p. 52-53.

<sup>281</sup> Le terme « transfèrement » est caractéristique du langage judiciaire, il désigne le passage d'un prisonnier d'un lieu de détention à un autre. Il est particulièrement adapté au cas mordretien, puisque l'attribut qui devient celui de Mordred, en cessant d'être à autrui, le fait passer du banc des accusés à celui des plaignants.

<sup>282</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op.cit, p. 252.

<sup>283</sup> *Id.*, p. 253.

<sup>284</sup> Cf. 1.3.3, p. 150 de cette étude. On constate que l'équation Mordred = Bête Glatissant montre une sorte de transfert autre. On ne peut parler de transfert *stricto sensu*, puisqu'aucun sentiment ni aucune caractéristique ne sont transvasés d'un patron héroïque à l'autre ; cependant, il y a bien réification de Mordred. Cette réification sous les traits du Graal ou d'un emblème qui lui est contigu illustre un report mélioratif de l'entité Mordred.

« Il n'est pas bon Gauvain que tu te mettes ainsi dans des périls inutiles qui n'avancent pas nos affaires. Depuis la mort de notre père le roi Lot et de notre mère Anna la fortune de notre nom et soyons clairs notre fortune tout court repose entièrement sur tes épaules. Nous sommes tous trois encore trop jeunes pour avoir droit auprès d'Arthur à ces faveurs qu'il te prodigue et si tu disparaissais peut-être aurions-nous tout perdu. Arthur est changeant... »<sup>285</sup>

Si l'on ne peut parler ici de transfert stricto sensu, il est indéniable que la relation Gauvain / Mordret est façonnée d'une certaine manière et que la modification structurelle de ladite relation affecte les perceptions qu'ont d'eux les spectateurs/lecteurs. Le jugement que met en scène tout espace théâtral permet à Mordred d'opposer les devoirs du chevalier entre le respect de la norme individuelle du héros et de celui la règle littéraire (celle du roman courtois que l'on pourrait résumer caricaturalement par « sauver la Demoiselle ») et entre son devoir et sa responsabilité. Ici, ce qui se joue de manière détournée, c'est la même problématique qui avait été celle à laquelle se confrontait Arthur dans *La mort le roi Artu* avant de choisir entre se venger de Lancelot incité par Gauvain et rester auprès de son peuple à la place de l'intérim mordretien.

Ainsi Mordred, plus que d'être le simple bénéficiaire de transfert, devient le rouage même des transports multiples qui organisent l'extension de la matière arthurienne. On peut choisir de lire linéairement *Graal Théâtre*, tout comme on peut choisir de lire cette œuvre du seul point de vue de Mordret, en rétablissant une chronologie qui va de sa conception jusqu'à Salesbières. Ce lecteur virtuel-là serait alors transporté d'un acte à l'autre, comme Mordret organise les transbordements de tel ou tel chevalier. Ainsi dans *Graal Théâtre*, Mordret cède sa place à Yvain pour partir à l'aventure.

« YVAIN : serai-je parce que mon nom commence par Y exclu de la Quête que mon cœur désire ?

MORDRET : Mon nom commençant par la lettre M je te cède volontiers la place Yvain. »<sup>286</sup>

On ne sait pas de quel Yvain il s'agit, mais quelques lignes plus tard, alors que Girflet fait l'appel pour savoir quel chevalier va partir en quête du Graal, on lit :

« GIRFLET : Mordret ?

MORDRET : Non. ....

GIRFLET : Yvain l'Avoutre ?

YVAIN : Non. »<sup>287</sup>

On l'a déjà dit, les motifs et les transferts que Florence Delay et Jacques Roubaud exécutent peuvent être motivés par le goût du clin d'œil, du jeu avec l'initié arthurien ; c'est le cas ici puisqu'il se trouve qu'Yvain l'Avoutre, aussi nommé Yvain le Bâtard, est l'un des personnages principaux d'une réécriture castillane centrée sur la chasse à « la Bête

---

<sup>285</sup> *Id.*, p. 171.

<sup>286</sup> *Id.*, p. 508.

<sup>287</sup> *Id.*, p. 509.

Glatissant ». Ainsi dans *La Demanda del Sancto Grial*, au chapitre LXXXIY, intitulé « *Como Yuan el bastardo poso en casa de su padre de Palomades y le contó de la bestia* » on trouve :

« *Pues dize el cuento, que Yuan el bastardo se partió de Gralaz e de Didonax, como ya os dixe, para yr en pos de la bestia ladradora; anduuo todo aquel dia sin aventura fallar que de contar sea, e llego a la noche a vna hermita, do vuo poco de vino, que no comió sino yerbas crudas que cogió el hombre bueno en su huerto, e del agua de la fuente. Y despues que el hombre bueno le dio a comer lo mejor que pudo, preguntóle de su fazienda, y el dixole la verdad. «¿E qual aventura vos traxo de tan estraña tierra e de tan lueña?» Y el dixole la verdad, e que se no quitaría de la bestia fasta que supiesse la verdad onde aquellas bozes salían.»<sup>288</sup>*

La *bestia ladradora* est la Bête Glatissant. Ici, le transfert proposé par Mordret entre lui-même et Yvain fait écho à un transfert entre *Graal Théâtre* et la *Demanda* espagnole, source du transfert dont est victime Don Quichotte, lui-même transporté par Delay et Roubaud dans *Graal Théâtre*. Dans la scène 18 de l'acte « Merlin l'enchanteur », le Quichotte s'exclame: « *¡O desgraciado encantador cuyas profecías perecieron en el fuego de mi biblioteca por manos de incrédulos profanadores te suplico que te manifiestes visiblemente a mis ojos!* »<sup>289</sup>. On se rappelle que l'une des prophéties de Merlin concerne la fin du royaume arthurien, et surtout son fossoyeur Mordred... Donc si l'on essaie de schématiser le processus de transfert qui se met en place à partir du personnage de Mordret dans *Graal Théâtre*, on obtient un anneau de Moebius.

Comme le phénomène de transfert en lui-même, qui provoque un jeu de piste avec l'origine du sentiment transféré, on s'aperçoit que Mordred en tant que rouage des transferts intradiégétiques et extradiégétiques répond indirectement à la question de la signification du Graal, plus précisément à la signification du mot « Graal », du mot cherché par pléthore de chevaliers au fil des réécritures dans l'unique but de le prononcer. Ainsi, conformément à la tradition initiée par le *Perlesvaus* « *l'épisode de la Bête Glatissant est l'une de ces merveilles à l'aide desquelles le héros peut saisir la signification du Graal et de tout ce qui est symbolisé par le Graal* »<sup>290</sup>, comme le dit Edina Bozóki. Or l'effet Moebius

---

<sup>288</sup>« Il chemina toute la journée sans rencontrer d'aventure digne d'être racontée et il arriva, à la nuit tombée, chez un ermite. Il reçut de lui un peu de vin parce qu'il ne mangea que des herbes crues que le brave homme était allé chercher dans son jardin en même temps qu'il lui avait apporté de l'eau de la fontaine. Après que le brave homme lui eut donné à manger de la meilleure façon possible, il lui demanda ce qu'il venait faire et il lui dit la vérité. « Quelle est l'aventure qui vous mena d'une terre si lointaine et si étrangère ? » Il lui avoua qu'il n'abandonnerait pas la quête de la bête tant qu'il n'aurait pas connu la vérité sur les voix qui sortaient du ventre de la bête. » *In La Quête du Saint Graal et la mort d'Arthur*, traduction de SERVERAT Vincent et WALTER Philippe, d'après *La demanda del Sancto Grial con los maravillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo [El segundo libro]*, Seville, 1535, consultable à l'adresse : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-demanda-del-sancto-grial/>, p. 192.

<sup>289</sup>« Ô malheureux enchanteur dont les prophéties ont péri dans le feu de ma bibliothèque par les mains de profanateurs incrédules je te supplie de te manifester à mes yeux », trad. dans le texte par DELAY, Florence et ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 148.

<sup>290</sup> « La Bête Glatissant et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens », *Revue de l'histoire des religions*, n° 186, 1975, p. 135, consultable à l'adresse [https://www.persee.fr/doc/rhr\\_0035-1423\\_1974\\_num\\_186\\_2\\_10216](https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1974_num_186_2_10216).

qu'illustrent Florence Delay et Jacques Roubaud montre que justement cette « merveille » est potentiellement infinie.

## 1.2.2. De l'autre côté du miroir

En remplissant le patron de construction de Mordred à partir des qualités et des attributs bonifiant tel ou tel chevalier, les auteurs participent paradoxalement à l'avilissement de ces derniers. Leurs matrices sont peu à peu vidées de ce qui les rendait attractives pour le lecteur, et surtout de leur capacité à enclencher un processus de *mimesis* ou de *concernement*. Mordred devient un héros parce que les autres personnages sont déshéroïcisés. Comme l'explique Olivier Babeau, en parlant du rapport de notre époque contemporaine à ces figures mi-humaines mi-divines :

*« Désormais, il s'agit d'abord de « déconstruire » le héros. Plus que des failles, qui auraient plutôt ajouté à notre admiration, on veut des tares, des erreurs impardonnables et des péchés capitaux. ... nous voulons humilier ces figures offertes hier à notre vénération. La machine anti-hagiographique tourne à plein régime, transformant le roman, national ou non, en film d'horreur. Il n'y a plus de grands conquérants, de guerriers valeureux, d'explorateurs intrépides, de rois éclairés : il ne faudrait plus voir que des figures hideuses de phalocrates, de violeurs, d'assassins ou d'esclavagistes. »<sup>291</sup>*

Si le but de la réécriture est, comme nous l'avons vu dans le cas de certaines œuvres du corpus, de réhabiliter Mordred, alors ce processus d'avilissement d'autrui est conscient, orchestré pour les décrédibiliser. Si au contraire certaines œuvres se montrent respectueuses du schéma traditionnellement binaire en défaveur de Mordred, alors celui-ci surpasse progressivement le Mordred médiéval et mauvais qu'il était pour devenir un être maléfique. Mordred se bâtit progressivement comme un être de démesure, parasite croissant au rythme des réécritures, que ce soit dans le bien ou dans le mal : il ne doit jamais laisser indifférent le lecteur virtuel.

Comparé à lui, les autres chevaliers font pâle figure ; même bons, ils deviennent trop faibles pour lutter efficacement contre lui. Ainsi les phénomènes de transferts qui précédemment mettaient en scène une élévation de Mordred vers une identité d'ange ou une simple identité d'homme, participent à un phénomène de rabaissement des héros qui d'anges qu'ils étaient descendent vers l'homme, ou s'enfoncent même vers le démon. Ces héros chevaleresques issus des textes devenus sources sont donc peu à peu effacés dans les œuvres du corpus, même si Mordred reste associé au Mal. Leurs types d'apparitions sont nombreux : au mieux ils font montre des caractères négatifs associés depuis le *Lancelot-Graal* à Mordred, au pire ils sont tout bonnement des chevaliers inexistantes.

Il y a d'abord le simple transfert dégradant. Mordred contamine les autres chevaliers et, alors même qu'il devient Mordred, les autres ne sont plus que l'ombre d'eux-mêmes. Sur ce point, les réécritures actuelles pro-mordretiennes suivent le processus inverse des textes médiévaux. En effet, pour les hypotextes médiévaux, on constate que Mordred

---

<sup>291</sup> BABEAU, Olivier, tribune citée.

devient mauvais parce qu'il en faut bien un : le rôle du *vilain* lui échoit par défaut, en quelque sorte, parce que les autres beaux rôles ont déjà été distribués. Michael Austin Philipps explique, dans sa comparaison des textes médiévaux, que « *The unexceptional knight of the Round Tables becomes Mordred the villain and usurper.* »<sup>292</sup> Or dans certaines réécritures modernes, le caractère exceptionnel des chevaliers ou du roi est usé. Mordred n'usurpe plus, il dénonce l'usucapion<sup>293</sup> (ou prescription acquisitive) d'autrui.

Considérons par exemple le roi Arthur dans le *Mordred* de Justine Niogret. Sa première apparition aux yeux du lecteur, alors identifié avec le Mordred enfant, montre un roi en comparution, qui a comme dérobé la chaise de son fils –alors qu'il va « voler » en toute légalité son fils à sa sœur et sa jeunesse à Mordred. Assis sur une chaise trop petite pour lui, une chaise d'enfant qui fait penser à la sellette judiciaire, il est ramené à son erreur de jeunesse, erreur dont il était pleinement conscient<sup>294</sup>, si l'on en croit les textes-sources. Justine Niogret l'introduit dans sa diégèse en le représentant dans une position dépréciative :

« A côté de la table, l'enfant aperçut un homme habillé de velours rouge et de cuir, et jusque-là rien ne semblait particulièrement amusant. Mais il était assis sur la seule chaise restée libre ; celle de Mordred, celle d'un enfant. Elle était trop petite et l'homme se trouvait très bas, près du sol, les genoux remontés presque assez pour lui tenir le menton fermé s'il avait voulu bâiller... On aurait dit l'un de ces grands oiseaux du marais, maigre sauf du ventre, tordu, cagneux. »<sup>295</sup>.

Les rôles sont inversés : l'enfant analyse, essaie de percer à jour la psyché d'Arthur — donc utilise le savoir de l'adulte, au sens étymologique « celui qui a grandi » —, alors qu'il est *l'infans* « sans parole ».

Or, renvoyer Arthur à sa propre jeunesse, c'est aussi renvoyer aux textes-sources, renvoyer à ce qu'il a été dans les premiers, à le façonner en tant que roi idéalisé et mythique. Tichelaar explique que le motif de l'inceste entre Arthur et Anna a probablement été créé par un auteur désireux de nuancer l'idéalisation d'Arthur, ou du moins à conformer son patron à un mode de fonctionnement plus humain. Le texte arthurien aurait donc été influencé par une réflexion politique et religieuse et la naissance mordretienne n'en serait que la transcription romanesque. « *The author of the Mort Artu, who seems responsible for introducing it into the legends around 1205, had good reason for adding this detail to the plot... Through making Mordred the child of incest, the author was*

---

<sup>292</sup> « Le chevalier commun de la Table Ronde devient Mordred le vilain et l'usurpateur. » PHILIPPS, Michael Asutin, op. cit., p. 5.

<sup>293</sup> L'usucapion est le fait d'acquérir juridiquement un droit réel que l'on exerce sans en posséder le titre, après l'écoulement d'un certain délai dit de prescription, pendant lequel toute personne peut le contester ou le revendiquer en justice.

<sup>294</sup> En ce qui concerne le péché de chair, du moins. L'inceste, qui est la troisième faute d'Arthur lors de cette aventure, est involontaire puisqu'Arthur ignorait que la reine Anna était sa sœur. C'est elle qui lui fait révéler leur parenté par l'intermédiaire de Gauvain et ses frères. On a donc trois fautes, dans cet unique événement, trois fautes auxquelles répondent trois types d'engendremens profanes dont celui de Mordred qui n'est plus que le cumul des deux précédents.

<sup>295</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit. p. 54.

*showing how man is punished for his sins...»*<sup>296</sup>. Comme précédemment, on a donc un transfert double, à la fois thématique entre Mordred et autrui et textuel entre la réécriture et le texte-source.

L'enfance d'Arthur<sup>297</sup> apparaît dans *les Premiers faits du Roi Arthur*. L'un d'ailleurs de ces *faits* se trouve être un *méfait* car, tout anachronisme mis à part, il rompt avec l'esthétique du chevalier courtois avant même d'en être un. Dans les œuvres du corpus la défense, pour jouer son rôle vis-à-vis de Mordret, se mue alors en contre-accusation.

Attardons-nous, par exemple, sur l'épisode de la conception de Mordret, paragraphe 58 des *Premiers faits du roi Arthur* avant l'assemblée de la Croix Noire :

« ... ains [Loth] se leva entour la mienuit si coïement que onques sa feme ne le sot ne s'en aperchut de nule riens. Ensi s'en ala li rois au parlement a la Crois et la dame remest toute seule illuec gisant. Et Artus, qui bien s'en estoit pris garde... Si se leva et ala au lit a la dame et se coucha avoec li... Et il avint chose que la dame s'esveilla et se tourna devers lui come feme endormie, si quida vraiment que ce fust ses sires, si l'embracha, et quant il fu embraciés si sot bien qu'ele ne se prenoit garde de lui si l'embracha. Et jut o li tout plainnement... Et en tel manière fu Mordrés engendrés. Et quant Artus ot fait en la dame tout son delit, il ne demoura mie gramment que la dame se rendormi... [Le lendemain] Et il dist bassement qu'il ne porroit mie desservir les bontés que ele li avoit faites. Et ele li demanda de coi et il li dist que il ne li diroit mie se ele ne li fiançoit que ele ne le diroit a nul home ne ne pourcharoit par coi il n'eüst nul blasme ne nul mal. Et ele li dist que ce ne li greveroit nule riens, si le fiancha molt volentiers come cele qui de ce ne se prenoit garde. Et il li conta comment il ot la nuit jeü a li. »<sup>298</sup>

---

<sup>296</sup> « L'auteur du *Mort Artu*, qui semble chargé de l'introduire dans les légendes vers 1205, avait de bonnes raisons d'ajouter ce détail à l'intrigue... En faisant de Mordred l'enfant de l'inceste, l'auteur montrait comment l'homme est puni pour ses péchés ... » TICHELAAAR, Tyler R., *King Arthur's Children*, op. cit., p. 37.

<sup>297</sup> Jeunesse, plutôt, tant le concept d'enfant est récent ; nous y reviendrons dans la deuxième partie de cette étude, même si « « jeunesse » n'est qu'un mot », comme l'a expliqué Pierre Bourdieu dans un entretien avec Anne-Marie Metaillié, paru en 1978, entretien consultable à l'adresse : <http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/questions/jeunesse.html>. La définition que nous retiendrons pour analyser le traitement littéraire d'une « jeunesse mordretienne » est la suivante : « À chaque âge sa passion spécifique, à l'adolescence l'amour, à l'âge mûr l'ambition. La représentation idéologique de la division entre jeunes et vieux accorde aux plus jeunes des choses qui font qu'en contrepartie ils laissent des tas de choses aux plus vieux. ... Cette structure, qui se retrouve ailleurs (par exemple dans les rapports entre les sexes) rappelle que dans la division logique entre les jeunes et les vieux, il est question de pouvoir, de division (au sens de partage) des pouvoirs. Les classifications par âge (mais aussi par sexe ou, bien sûr, par classe...) reviennent toujours à imposer des limites et à produire un ordre auquel chacun doit se tenir, dans lequel chacun doit se tenir à sa place. » Définition que Bourdieu rattache lui-même aux travaux de Georges Duby puisque celui-ci « montre bien comment, au Moyen Âge, les limites de la jeunesse étaient l'objet de manipulations de la part des détenteurs du patrimoine qui devaient maintenir en état de jeunesse, c'est-à-dire d'irresponsabilité, les jeunes nobles pouvant prétendre à la succession ».

<sup>298</sup> « Mais il se leva aux alentours de minuit si silencieusement que son épouse ne le sut pas, et ne s'en aperçut pas. Le roi partit donc ainsi pour son rendez-vous à la Croix, et la dame demeura couchée toute seule dans son lit. Et Arthur, qui avait bien remarqué tout cela, et avait bien vu le roi partir, se leva, alla au lit de la dame, et se coucha auprès d'elle... elle se tourna vers lui comme une femme endormie qui croyait naturellement que ce fût son mari, et le prit dans ses bras. Quand il se retrouva ainsi enlacé, il comprit bien qu'elle ne l'avait pas identifié ; il l'enlaça à son tour et fit l'amour avec elle, qui lui manifesta beaucoup d'affection — à juste titre car elle croyait que c'était son mari. Et c'est ainsi que Mordret fut engendré. Après qu'Arthur eut pris son plaisir avec la dame, celle-ci ne tarda pas à s'endormir. ... Il lui dit alors, tout bas, qu'il ne pourrait jamais lui être assez reconnaissant de toutes les bontés qu'elle avait eues pour lui. Et elle lui demanda à quel propos, mais il répliqua qu'il ne le lui dirait pas à moins qu'elle ne lui promette de ne jamais le répéter à personne, et de ne jamais chercher à lui causer le moindre mal ou à lui occasionner le moindre blâme. Elle lui dit que ça ne la dérangerait guère, et promit de bon cœur, en femme qui ne se rendait pas

On constate qu'Arthur, encore écuyer, trompe l'épouse du roi Loth, alors son hôte, et ce dans son propre lit. L'écuyer manque donc aux lois de l'hospitalité en déshonorant son seigneur hôte. A quelques détails près, on entrevoit le triangle Arthur, Lancelot et Guenièvre de la fin du règne d'Arthur, le roi étant en quelque sorte puni par là où il a péché. D'ailleurs, dans ce même épisode, Arthur commet une seconde faute : il avoue à la dame trompée avoir joui d'elle et malgré elle. Comme le dit le Mordred d'Alan Jay Lerner et Frederick Loewe : « *Honestly is fatal, it should be taboo* »<sup>299</sup>. Un tel vers témoigne de l'intérêt des auteurs pour la matière de Bretagne. L'honnêteté de Merlin vis-à-vis d'Arthur sera fatale aux enfants du 1<sup>er</sup> Mai, l'honnêteté de l'ermite vis-à-vis Mordret sera fatale pour eux deux, l'honnêteté d'Agravain et de Mordred sur la liaison de Guenièvre sera fatale à la totalité du monde arthurien. Or, tous ces événements proviennent d'une seule source : du tabou incestueux entre Anna et Arthur et de l'honnêteté de la révélation de leurs relations sexuelle et familiale.

Arthur joue, dans le passage ci-dessus cité, presque le rôle du *lecheor* vantard. Le manuscrit des *Premiers faits du roi Arthur* insistait donc déjà, dès le XIII<sup>e</sup> siècle, sur les caractéristiques négatives de la conduite du roi. Dans le Pseudo-Robert de Boron, cet inceste est aussi aggravé par la position d'Arthur. Arthur n'y est plus l'écuyer d'Auctor, il est déjà roi et Loth est son vassal.

« *Un mois après son couronnement, le roi Arthur... réunit à Cardueil en Galles une cour plénière où se rendit la femme du roi Loth d'Orcanie... Lorsqu'elle arriva à la cour avec ses enfants, le roi l'accueillit avec grand honneur – elle était reine et de la noble famille d'Uterpendragon – et lui fit fête, à elle et à ses enfants. Puis, séduit par son extrême beauté, il en tomba amoureux et la retint deux mois entiers à sa cour. Durant ce temps, il coucha avec elle et engendra Mordret par qui arrivèrent par la suite tant de catastrophes au royaume de Logres et dans le monde entier.* »<sup>300</sup>

A noter qu'ici, l'inconscience d'Anna est difficile à croire. Elle entre dans l'utilisation d'un *topos* sur la reine adultère. Mordred sera mauvais parce que telle est la symbolique de la reine adultère<sup>301</sup>. Mordred représente le cumul de fautes. Mais nous y reviendrons. Philippe Walter conclut donc au sujet de la faute d'Arthur, sous ses différentes variantes, que «  *finalement, la cour arthurienne n'a eu que ce qu'elle méritait* »<sup>302</sup>. Pour lui, « *La Mort le roi Artu vient défaire tout ce que les romans antérieurs avaient patiemment construit. En adoptant une perspective chrétienne, on ne pourrait voir dans cette fin que le digne châtement des excès et de la mécréance dont Arthur et ses chevaliers s'étaient rendus coupables.* »<sup>303</sup>

---

compte de ce dont il était question. Il lui raconta alors comment il avait couché avec elle pendant la nuit... » in *Les Premiers faits du roi Arthur*, in *Le Livre du Graal*, op. cit., p. 869-870.

<sup>299</sup> Cf. note 106.

<sup>300</sup> BAUMGARTNER, Emmanuèle, in *Merlin le Prophète ou le Livre du Graal*, op. cit., p. 189.

<sup>301</sup> Geneviève Bühler-Thierry explique que « l'adultère de la reine est toujours présenté comme un renversement de la hiérarchie qui porte au sommet du pouvoir un homme qui ne doit pas y être, un usurpateur qui détruit ainsi le système politique, toujours représenté comme l'équilibre providentiel. », dans « la reine adultère », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, [1992], pp.199-312, p. 301.

<sup>302</sup> WALTER, Philippe, *Arthur : l'ours et le roi*, op. cit., p. 175.

<sup>303</sup> *Ibid.*



C'est le même processus d'amplification du rôle mordretien comme conséquence de la faute d'Arthur que l'on observe dans le *Baladro del Sabio Merlin*. Ce texte, traduction d'une traduction de la Post-Vulgate, est l'héritier direct, dans l'utilité diégétique de l'enfant Mordret de la *Vulgate*, comme le montre Michael Austin Philipps. *L'infans*, en tant que personnage futur, est une sorte de litote diégétique car elle dit sur l'acte arthurien plus qu'un simple inceste : « *The Vulgate Cycle sets Mordred from the moment of his conception on a mortally intersecting trajectory with Arthur. He is destined to destroy Arthur as the bastard child of incest, both the embodiment of Arthur's sin and the one sent to punish that sin.* »<sup>304</sup> Certes, dans *El Baladro del Sabio Merlin*, le laps temporel est écourté, mais la faute est mise en avant par la mention même du titre du chapitre : « *Cap. CXLIII.- Como el rey Artur durmio con Elena su hermana, muger del rey Loc.* »<sup>305</sup>

Voyons plutôt :

« *Agora dize el cuento, que vn poco despues que Artur fue rey, vino a vna gran corte que el tenia en Cardoil ... Elena, mujer del rey Loc de Otonia, hermandad el rey Artur, mas no sabia el que era su hermana, ni Elena otrosi... e truxo consigo quatro hijos que auia del rey Loc, que eran muy fermosos niños, e de tal edad que no auia el mayor mas de diez años, e aquel auia nombre Galuan, y el otro Aganay, y el otro Gariete, y el otro Gurreches. ... E tanto que la vio, enamorose mucho della, e hizola morar en su corte quinze dias, e durmio con ella, e hizo con ella a Mordrec, por que despues fue fecho mucho mal.* »<sup>306</sup>

L'adaptation de l'ancien français en castillan est ici intéressante car elle illustre tant les glissements sémantiques que leurs conséquences sur l'évolution du rôle mordretien. On ne peut guère mesurer précisément la nature du changement entre Medrawt et Mordret, mais on constate en comparant le Pseudo-Robert de Boron et le *Baladro* que les différents Mordrets observables aujourd'hui sont issus de modifications presque imperceptibles. Dans le Pseudo-Robert de Boron, Mordret occupe une fonction de complément d'agent, il est producteur de l'action en tournure passive « *arrivèrent... tant de catastrophes* »<sup>307</sup>. Dans le *Baladro*, il est seulement objet d'une action. Le « *por que* » permet d'explicitier la relation logique entre les deux actions « *hizo* » et « *fue fecho* ».

Justine Niogret récupère ce double péché pour créer son personnage d'Arthur. En plus de l'engoncer dans une chaise trop petite, c'est-à-dire de le circonscrire à un rôle d'enfant, elle réécrit cette violation langagière de la décence. En effet, là où il se vantait au

<sup>304</sup> « Le cycle de la Vulgate place Mordred dès le moment de sa conception dans une voie mortellement croisée avec celle d'Arthur. Il est destiné à détruire Arthur en tant qu'enfant bâtard d'un inceste, à la fois incarnation du péché d'Arthur et celui envoyé pour punir ce péché. » Trad. ori. D'après PHILIPPS, Michael Austin, op. cit., p. 6.

<sup>305</sup> « Comment le roi Arthur dormit avec sa sœur Hélène, femme du roi Loth ». Trad. ori. D'après *El Baladro del Sabio Merlin*, op. cit., p. 53.

<sup>306</sup> « Le conte dit alors qu'un peu après le couronnement d'Arthur, il vint à la grande cour qu'il tenait à Carduel... Hélène, femme du roi Loth d'Orcanie et sœur du roi Arthur, mais celui-ci ignorait qu'elle était sa sœur et elle qu'il était son frère... et elle avait amené avec elle ses quatre fils qu'elle avait eus de Loth, c'était de très beaux garçons et l'aîné n'avait pas encore dix ans, il avait pour nom Gauvain, le deuxième Agravin, le troisième Gaheris et le dernier Guérrehet... Et lorsqu'Arthur la vit, il en tomba amoureux, il la fait rester à sa cour quinze jours, il coucha avec elle et conçut Mordret, par lequel il fut fait tant de mal par la suite. » *Ibid.*

<sup>307</sup> Cf. note 300.

XIII<sup>e</sup> siècle, chez Justine Niogret Arthur évoque l'infanticide et ce devant le principal intéressé. Mordred sur le cheval de son père assiste à un échange entre Morgause et Arthur, ces derniers ne lui accordant aucune importance, « *comme s'ils lui confiaient un message qu'il saurait déchiffrer plus tard.* »<sup>308</sup>. « *Tu aurais pu refuser que l'esprit vienne dans ton ventre...*, remarque Arthur. *Les enfants devraient toujours venir de l'amour. Pas de l'amour entre deux êtres, mais de celui qu'on lui accorde, qu'on est prêts à lui donner. De l'amour à venir. Tu aurais pu ne pas en avoir pour lui. Ne pas lui en souhaiter. Les herbes apprises de notre enfance, les potions que tu connais mieux que moi. Tu avais le choix. Tu aurais pu prendre une autre route.* »<sup>309</sup>

La transgression verbale est poussée à l'extrême : ce n'est pas l'aveu de la faute qui est mis en avant ; plutôt un moyen peu canonique pour éviter les conséquences de ladite faute qui est prononcé par Arthur. Le processus de *mimesis* avec l'enfant Mordred place celui-ci face à ses deux parents coupables : sa mère n'ayant pas empêché sa naissance alors qu'elle l'aurait pu et sachant ce qu'il se passerait si l'enfant arrivait à l'âge d'homme — une faute de passivité, si l'on veut résumer —, et son père ayant envisagé l'avortement pour que le tabou n'ait aucune conséquence *réalisée* : à l'inceste et à l'adultère, il ajoute la mauvaise foi et le rejet de la faute sur la femme, comme jadis Adam rejeta la faute sur Eve. En soi, Mordred, au moment d'analyser son existence, ne peut que tomber de Charybde en Scylla. Un dilemme que le corpus pro-Mordred va utiliser sans retenue.

On observe le même principe de rejet de sa faute sur autrui, de mauvaise foi de la part d'un chevalier considéré jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle comme modèle, chez Henry John Newbolt. Alors que le renoncement de Gauvain à la chasteté — nœud dramatique s'il en est — est révélé, Lancelot condamne le meilleur chevalier après lui-même. Il est à l'origine de tout le processus de dénonciation et de condamnation dans la pièce. Comme Pelleas n'ose révéler le motif d'accusation qu'il prononce contre Gauvain, par conséquent Lancelot interrompt l'audience pour parler à la place du plaignant dans l'acte II, scène 1. « *Sir, proclame-t-il, give me leave, He hath told it in mine ear: he found them there In sleep together, pride by treachery: So turned and left them, turned and came again And found them sleeping, and in his heart he longed To slay them both... Unto a dawn of shame.* »<sup>310</sup> La fausse pruderie de Lancelot est d'autant plus répugnante que le spectateur l'a vu échanger des œillades avec la reine dès la première scène de l'acte I, et lui faire ses adieux dans la scène 2 du même acte. Ici le transfert entre Mordred et Lancelot est celui de la révélation de l'adultère. Le *losengier* n'est plus Mordred mais bien Lancelot.

C'est un transfert qui rappelle ceux qui précédemment concernaient une ordalie. Cet échange du rôle de délateur croise le transfert d'identité entre Lancelot et Mordred. Or, ce transfert-ci est gradé. En effet, si dans *la Mort le roi Artu*, la révélation qu'orchestre Mordred avait pour but de dénoncer le comportement infamant de la reine et de Lancelot

---

<sup>308</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>309</sup> *Ibid.*

<sup>310</sup> « Sire, permettez-moi. Il l'a confié à mon oreille : il les a trouvés là, couchés ensemble, la fierté auprès de la trahison, alors il a tourné les talons et les a laissés, il s'est tourné de nouveau et est revenu et il les a retrouvés couchés ensemble là, et dans son cœur, il a voulu les pourfendre tous deux... jusqu'à une aube de honte. » Trad. ori. d'après NEWBOLT, Henry-John, *op. cit.*, p. 35.

vis-à-vis du roi, la révélation prononcée par Lancelot n'a, chez Henry John Newbolt, aucun but.

Philippe Walter met l'accent sur le rôle déterminant que revêt *les Premiers faits du roi Arthur* dans l'économie de toute la matière arthurienne. Il explique que « *ce manuscrit constitue une troisième réécriture de la même scène de séduction, aboutissant d'abord à la naissance de Merlin, puis à celle d'Arthur, et enfin à celle de Mordret : circonstances analogues, résultats bien différents.* »<sup>311</sup> Dans certaines réécritures, pour mieux dédouaner Mordred, ou pour mieux en faire une victime de la *machine infernale* que définit Francis Dubost, il y a un processus de démythification, de désenchantement du monde<sup>312</sup>.

Tout est la conséquence d'une tentative d'Arthur de réenclencher la machine enchantresse. Lorsque le Graal a été trouvé, « *les enchantements, dans le monde entier, cessèrent et se dissipèrent.* »<sup>313</sup> explique Robert de Boron, dans la fin de sa trilogie en prose. Et « *lorsque les barons qui étaient à la cour d'Arthur apprirent que les enchantements et les aventures étaient terminés, ils en furent très affligés. Les jeunes gens, les jeunes chevaliers et les compagnons de la Table Ronde répétaient qu'ils ne se souciaient plus désormais de rester auprès du roi Arthur et qu'ils allaient passer la mer en quête d'exploits chevaleresques* »<sup>314</sup>.

Le désenchantement du monde est le premier pas vers le relativisme, et *in fine* vers les transferts bilatéraux entre Mordred et autrui. Si la magie n'explique plus le monde, alors la merveille n'excuse plus les actes profanes, alors l'incrimination vis-à-vis d'Arthur et de ses féaux est possible, et ce y compris dans les œuvres où Mordred joue toujours le rôle de l'antagoniste. Le relativisme fonctionne avec une certaine rétroactivité...

Ainsi, dans *Amor de Artur*, Xosé Luis Méndez Ferrín décide de placer toutes ses nouvelles, réécritures orientées à destination de « *Todos aquellos que continúan la lucha* »<sup>315</sup> comme le dit la dédicace, sous l'autorité non plus du roi Arthur mais plutôt du Prince. Avec la mise en exergue que l'auteur choisit pour nouveau texte-source — on pourrait dire texte-muse —, il revendique un temps arthurien où Arthur n'a pas encore fauté, n'a pas encore conçu Mordred et n'a pas encore accéléré le désenchantement du monde en patronnant l'enquête sur le Graal. Xosé Luis Méndez Ferrín, en rappelant les vers de Jean-Baptiste Rousseau [*sic* pour Rousseau], « *Icelui Preux vers les Roches décrites Alloit chantant les vertus et mérite Du Prince Artus, des bons tant regretté, Et récitait sur son luth argenté...* »<sup>316</sup>, tiré des *Roches de Salisburi*<sup>317</sup>, renvoie à un temps où Arthur menait

---

<sup>311</sup> WALTER, Philippe, in Notes, *Les Premiers faits du roi Arthur*, in la Pléiade, op. cit., p. 1834.

<sup>312</sup> « Il n'y a donc en principe aucune puissance imprévisible et mystérieuse qui entre en jeu ... Cela signifie le désenchantement du monde. » d'après WEBER, Max, *La profession et la vocation de savant*, in "Le savant et le politique", traduction de Catherine Colliot-Thélène, *La Découverte*, coll. Poche, 2003, p. 83. « ce vaste processus de désenchantement a débuté avec les prophéties du judaïsme ancien et de concert avec la pensée grecque, [qui] rejetait tous les liens magiques d'atteindre au salut comme autant de superstitions et de sacrilèges. » in *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, [1904], Plon, coll. Pocket, 2010, p. 117.

<sup>313</sup> Trad, BAUMGARTNER, Emmanuèle, d'après le *Perceval en prose*, in *La Légende arthurienne*, op. cit., p. 408.

<sup>314</sup> Trad. BAUMGARTNER, Emmanuèle, in *Perceval en prose*, in *La Légende arthurienne*, op. cit., p. 409.

<sup>315</sup> MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luis, « Amor de Artur », op. cit., p. 17.

<sup>316</sup> *Id.*, p. 21.

<sup>317</sup> ROUSSEAU, Jean-Baptiste, 1713. Poème consultable sous le titre « La Grotte de Merlin » dans *Œuvres de Rousseau*, Tome II, Livre 1, « Allégorie IV », p. 157, consultable à l'adresse <https://books.google.fr/books?id=0RA2cdKBfYC&pg=PA155&lpg=PA155&dq=roches+de+salisbury+jean>

lui-même ses chevaliers dans l'errance enchantée — en chantant. La nouvelle *Amor de Artur* est donc, avant même son commencement, démantelée par le décalage instauré entre un Arthur intronisé et en fin de règne et un Arthur jeune et en conquête.

D'où la première phrase de la nouvelle qui porte déjà le *fatum* de la chute. « *Rey Artur supo, por la boca mesturera de Galván que Ginebra le era infiel con Lanzarote.* »<sup>318</sup>, première phrase et premier paragraphe instituant déjà la désillusion, la révélation de l'adultère. Or ici, c'est le bon Gauvain qui est la source de la médisance destructrice : la trahison qui apparaît nominalement dans l'incipit permet de tisser à travers toute la nouvelle une association entre la trahison et la révélation. Mordred n'existe à aucun moment dans la nouvelle, et Xosé Luis Méndez Ferrín crée l'épithète homérique en fusionnant les deux personnages : « *[e]l traidor Galván.* »<sup>319</sup>, appellatif qui reprend la proposition dans le premier chapitre : « *Consumada y conocida la traición, apurado el dolor hasta el último fondo en el que navegan oscuras dudas y disculpas deseadas, rey Artur sólo ansía...* »<sup>320</sup>. C'est Gauvain qui agit par jalousie amoureuse : « *que se guarde de Galván, protegido de Lug, y que no escuche sus palabras pues él se mueve sólo por envidia a Lanzarote.* »<sup>321</sup>

Ce transfert<sup>322</sup> de l'aîné vers le cadet des fils de Morgause provoque des transferts « en chaîne ». Le rêve annonciateur d'Arthur concernant la trahison de son neveu a pour

---

[+baptiste+rousseau&source=bl&ots=kbJEjhP7op&sig=ACfU3U0ctVlq9c\\_Vf5sF64pf2KKWFJ0khw&hl=fr&a=X&ved=2ahUKEwjsj57kz6DwAhVsAmMBHYSUCaIQ6AEwDnoECAoQAw#v=onepage&q=roches%20de%20salisbury%20jean%20baptiste%20rousseau&f=false](https://www.britishmuseum.org/press-releases/2019/04/20190420-artur), d'après l'exemplaire appartenant au British Museum.

<sup>318</sup> « Roi Arthur avait appris de la bouche venimeuse de Gauvain que Guenièvre lui était infidèle et le trahissait avec Lancelot », trad. GAUTIER, Françoise, LAZARE, Emma, *in op. cit.*, p. 19. *Id.*, p. 23.

<sup>319</sup> *Id.*, p. 51 Ce qui est d'autant plus remarquable car Méndez Ferrín joue avec l'image d'un Arthur soutenant la substitution d'un personnage à un autre. Dans l'avant-dernier chapitre de la nouvelle, en effet, il est écrit : « *Buscando el sosiego, rey Artur bebe carveza y reclama la presencia de Keu, senescal que sustituye al traidor Galván en la búsqueda de la razón del descontentamiento.* », « Cherchant l'apaisement, le roi Arthur boit de la bière et fait mander Keu, sénéchal qui remplace le traître Gauvain dans la quête des raisons de son mécontentement. » Trad. ori. D'après MÉNDEZ FERRÍN, « *Amor de Artur* », *op. cit.*, p. 51. Grâce à *Graal Théâtre* (cf. 1.2.1, p. 95) le rapport entre Mordred et Keu n'est plus à faire, et cela rend la mise en abyme du jeu de chaises musicales entre les personnages de Méndez Ferrín d'autant plus intéressante. L'enquête sur la raison du mécontentement d'Arthur se superpose, à un niveau extradiégétique, à l'enquête du lecteur concernant son propre mécontentement, sa propre frustration de ne pas « reconnaître » les personnages à cause de la confusion volontaire entre leurs caractères et leurs noms respectifs.

<sup>320</sup> *Id.*, p. 24.

<sup>321</sup> « Qu'il prenne garde à Gauvain, protégé de Lug, et qu'il n'écoute pas ses propos car il n'agit que par envie à l'égard de Lancelot. » *Id.*, p. 39.

<sup>322</sup> Ce n'est cependant pas une curiosité unique en son genre. Cette inversion entre Gauvain et Mordred est présente dans d'autres œuvres, comme c'est le cas dans *Sword of Lancelot* (*Lancelot and Guinevere* selon le titre anglais et *Lancelot, chevalier de la reine* sous son titre français), réalisé par Cornel Wilde en 1963. Mordred y est joué par Michael Meacham tandis que Lancelot est incarné par Cornel Wilde. L'une des premières scènes du film montre le retour de Lancelot à la cour d'Arthur. Le roi est à table. A sa droite immédiate se trouve son neveu, Mordred, et à la droite de celui-ci, Gauvain. Gauvain incarne le neveu bouffon — il pense que le savon dont il a vu Lancelot recouvert est une nouvelle poudre magique contre la Peste — alors que ce rôle échoit pour le Moyen Âge à Mordred. Mais Gauvain en étant plus loin d'Arthur que Mordred est socialement positionné en dessous de celui qui traditionnellement est son cadet... Mordred, en étant positionné plus près d'Arthur est facilement identifiable, sans même qu'il soit nommé, comme un héritier potentiel d'Arthur, et prioritaire vis-à-vis de Gauvain dans l'ordre de succession. C'est lors de ce repas — qui fonctionne comme une scène d'exposition — qu'est justement évoqué un mariage entre Arthur

objet Gauvain : « *Rey Artur duerme un sueño inquieto... A veces, una onda o voluta se recompone y resulta allí una daga, un niño, la huida de una mamá lejana que asusta a Artur y le hace gemir sobre el catre de campaña, que cruje y en el que suda entre pieles de armiño.* »<sup>323</sup>...

Il est intéressant de voir qu'il y a une autre œuvre hispanique construite sur un transfert similaire entre Gauvain et Mordred. Il s'agit du *Rey Arturo y los caballeros caballeros de la Tabla Redonda*. Dans le texte de Pablo Mañe, l'inversion des deux frères, si elle semble mineure *a priori*, a son lot de conséquences déterminantes. Gauvain y est le puîné, et Mordred, parce que l'aîné, est l'héritier légitime d'Arthur. Voyons plutôt :

« *El clan de Orkney estaba integrado por los hijos de Morgause, hermana del Rey Arturo, la cual había casado con el Rey Lot, muerto en la batalla poco después de nacer el último hijo de ambos, Sir Gareth, del cual ya hemos hablado. Los otros eran Gaheries, Agravaine y Gawaine. La Reina, que había estado casada antes, tenía otro hijo, medio hermano de los nombrados, que llevaba por nombre Mordred...* »<sup>324</sup>

Les transpositions auxquelles se livrent Xojé Luis Méndez Ferrín et Pablo Mañe jouent autant avec des symboles médiévaux des textes-sources qu'avec certains autres, plus modernes ou plus universaux. Ainsi, l'image du cauchemar annonciateur de la Bête Glatissant transparaît lors d'un rêve déclenché par Gauvain :

« *En la oscuridad de Artur vuelan pájaros. Negros cuervos de Galván que tuercen y retuercen su vuelo guerrero. Se mueven bestias llenas de sombra, como el Jabalí que Artur persiguió de por vida y que, al ser muerto, el Rey devoró para cosechar su valor y constante... Artur llora y reclama, hacia atrás. Le pide a la sombra del Rey Pescador. Le pide a Peredur que recupere la Señal, y resulte Perceval, que busque el emblema poblado de sentidos múltiples y liberadores. Por qué el Graal, el Graal.* »<sup>325</sup>

Dans la perspective où la merveille est évacuée, nous avons déjà évoqué le caractère prosaïque du Mordred de *Graal Théâtre* : il est celui qui désenchante le monde, celui qui

---

et Guenièvre, c'est-à-dire, métaphoriquement et diégétiquement, le statut d'héritier du Mordred encore anonyme à la droite du roi.

<sup>323</sup> « Roi Arthur dort d'un sommeil inquiet... Parfois une onde ou une volute se recompose et voilà une dague, un enfant, la fuite au loin d'une maman qui effraie Arthur et le fait gemir sur le lit de camp qui grince et où il transpire entre les peaux d'hermine. » Trad. GAUTIER, Françoise, LAZARE, Emma, *in op. cit.*, p. 33, d'après MÉNDEZ FERRÍN, *op. cit.*, p. 33.

<sup>324</sup> « Le clan d'Orkney était géré par les fils de Morgause, sœur du roi Arthur, laquelle était mariée au roi Lot, décédé lors d'une bataille peu après la naissance de leur dernier fils, Sire Gareth, duquel nous avons déjà parlé. Leurs autres fils étaient Gaheriet, Agravain et Gauvain. La reine, qui avait été mariée auparavant, avait un autre fils, demi-frère des précédents, qui répondait au nom de Mordred. » Trad. ori. D'après MAÑE, Pablo, *El Rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>325</sup> « Dans l'obscurité d'Arthur des oiseaux s'envolent. Noirs corbeaux de Gauvain qui tournoient encore et encore en un vol guerrier. Des bêtes chargées d'ombre se meuvent, comme le sanglier qu'Arthur poursuivait toute sa vie et que, une fois mort, le Roi dévora pour recueillir son courage dur et constant. ...Arthur pleure et implore, à la fin du cortège. Il demande à l'ombre du Roi Pêcheur. Il demande à Peredur de récupérer le Signe, et que ce soit Perceval, il lui demande d'aller quérir l'emblème peuplé de sens multiples et libérateurs. Pourquoi le Graal, le Graal. » Trad. GAUTIER, Françoise, LAZARE, Emma, *in op. cit.*, p. 53 d'après MÉNDEZ FERRÍN, « Amor de Artur », *op. cit.*, p. 49-50.

voit un OVNI là où autrui voit un miracle<sup>326</sup>. Cela semble respectueux des textes-sources, puisque dans ces derniers, il est celui qui part le moins — ou qui est montré le moins — en errance. Or le chevalier errant est la pierre de touche de l'évocation — voire invocation — du monde enchanté : Yvain découvre la fontaine, Perceval le château du Graal, Gauvain un chevalier décapité mais bien portant... Que se passe-t-il si ces chevaliers, modèles parce qu'ils s'abandonnent au hasard enchanté de l'errance, cessent soudainement de se soumettre à ladite errance ?

La réécriture de John Ronald Reuel Tolkien montre une conséquence de ce désenchantement du monde arthurien. « *Il a conservé la « tradition des chroniques », concernant la campagne d'Arthur à l'Est, au-delà des mers, mais il en a totalement modifié la nature et l'objectif : Arthur « défend » Rome, il ne l'attaque pas.* »<sup>327</sup> explique Christopher Tolkien à propos de la réécriture de son père. Or cette défense d'une Rome — déjà décadente — se fait aux dépens d'un paganisme enchanteur : Rome n'est à aucun moment dépeinte comme attaquée ou malmenée par un quelconque ennemi dans les chants de *The Fall of Arthur*. Seule est transcrite la conquête de l'Est, dépourvue de but. « *Thus Arthur in arms eastward journeyed, and war awoke in the wild regions... Greatest was Gawain, whose glory waxed as times darkened, true and dauntless, among knights peerless ever anew roven, defense and fortress of a falling world.* »<sup>328</sup>

Ici, le transfert du caractère diabolique qu'avait Mordret se fait aux dépens de la matrice Gauvain. Celui-ci n'est plus le fils du Loth solaire, celui dont les forces croissent avec le jour, mais bien celui qui plonge et est plongé dans l'obscurité, « *darkened* ».

Arthur est donc le principal chef d'orchestre de la chute trop matérielle de son propre royaume. Mordred, victime dévorée par l'enchantement de la femme-fée, reste le héros romanesque tandis que les féaux d'Arthur évoquent de vulgaires pillards, conquérants et avides.

Comparons les descriptions de chacun. « *Mordred was waking... He heard nor heeded: his heart returned to its long thralldom lust-tormented, to Guinever the golden with gleaming limbs, as fair and fell as fay-woman in the world walking for the woe ot men no tear sheddind.* »<sup>329</sup> avec cette allitération en rythme ternaire sur la fricative labio-dentale *fair / fell. / et fay* qui ne séparent que mieux la paronomase à la césure de « *walking* » « *waking* », insistant sur le parallèle entre le monde humain et le monde de la merveille. Et le système allitératif continue : « *Foes before them, flames behind them, ever east and onward eager rode they, and folk fled them... Thus, at last came they to Mirkwood's margin under*

---

<sup>326</sup> Cf. 1.1.3, p. 65.

<sup>327</sup> TOLKIEN, Christopher, *in Notes*, op. cit., p. 122.

<sup>328</sup> « Lors Arthur tout en armes vers l'Est se mit en route et guerre il réveilla dans les régions sauvages... Et Gauvain, le plus grand, dont gloire s'accroissait quand temps s'enténébraient ; intrépide et fidèle, chevalier sans égal, qui le prouvait sans cesse, défense et forteresse d'un monde frôlant chute. » TOLKIEN, John Ronald Reuel, *The Fall of Arthur*, op. cit., p. 16.

<sup>329</sup> « Mordret se réveillait... Ne les [le soupir de la mer, le souffle du vent] ouït ni perçut : son cœur s'en retournait à son long esclavage, par désir tourmenté, à Guenièvre, reine d'or aux bras étincelants, aussi belle et funeste qu'une femme-fée, qui marchait dans le monde pour le malheur des hommes ne versant point de larme. » *Id.*, p. 30-32.

*mountain-shadows: waste was behind them...»<sup>330</sup>. L'armée d'Arthur précède donc l'état *gaste*. C'est paradoxalement Gauvain qui évoque — presque invoque — le statut quasi maléfique de l'expédition pacificatrice d'Arthur : « *Foes we fear not, nor fell shadows of the dark mountains demon-haunted! Hear now ye hills and hoar forest, ye awful thrones of olden gods huge and hopeless, hear and tremble! From the West comes war that no wind daunteth, might and purpose that no mist stayeth; lord of legions, light in darkness, east rides Arthur!* »<sup>331</sup> Or, la seule lumière à laquelle est associé Arthur dans ce premier chant de *The Fall of Arthur*, c'est celle de l'incendie « *Fires were flickering, frail tongues of gold under hoary hills. In the huge twilight gleamed ghostly-pale, on the ground rising like elvish growths in autumn grass in some hollow of the hills hid from mortals, the tents of Arthur.* »<sup>332</sup>*

Cet échange de caractère enchanté et désenchanté, entre les personnages provient de l'interprétation relativiste de leurs origines respectives — si l'on considère un événement diégétique, il s'agirait de leur naissance. Comme l'explique Philippe Walter, « *les circonstances de l'engendrement [d'Arthur] relèvent plus du mythe que de l'histoire.* »<sup>333</sup> La conception d'Arthur — et même celle de Merlin — est légitimée dans les textes-sources, aussi désacralisée soit-elle. Merlin est le fils du Diable : l'aspect sacré du mariage est profané. Arthur est le fils d'une relation rendue possible par une métamorphose orchestrée par le fils du diable, relation hors mariage. Dans le cas d'Uter et Ygerne, leur mariage sera prononcé plus tard ; cependant l'origine est bien en dehors d'un quelconque sacrement. Pourtant la seule conception qui mène à un désastre est celle de Mordred, qui n'a rien fait d'autre que de conclure une histoire familiale en dehors du sacrement chrétien : il cumule le tabou du profane souillant le sacré qui avait caractérisé la naissance du « fils sans père », et la tromperie de la femme sur un modèle amphitryonesque qui avait précédé la naissance d'Arthur. Ainsi certains auteurs, pour dédouaner quelque peu Mordred, vont transférer sa naissance peu catholique vers ceux qui ont amené *in fine* à sa création, Merlin, Uter, Arthur, Morgane.

On a donc le processus inverse de ce que l'on avait précédemment avec le transfert des *regalia* ursines entre le père et le fils. Le transfert, au lieu de se faire par héritage, se fait par rétroactivité. Michel Rio, par exemple, n'hésite pas à désacraliser les naissances de Merlin et d'Arthur, faisant de celle de Mordred une norme, potentiellement aussi horrible et néfaste que les autres, mais jamais pire. Mordred est le fruit d'un inceste, certes, mais le résultat aussi d'une forme d'amour. Merlin est le fruit d'un inceste forcé, dégât collatéral de la séquestration d'une jeune fille par un seigneur de guerre mû par le

<sup>330</sup> « Devant eux, l'ennemi ; derrière eux, les flammes, toujours plus loin vers l'est chevauchaient, impatients ; foules les fuyaient tant, ... Enfin ils arrivèrent près de Noire Forêt au pied d'ombres-montagnes : derrière eux, terre vaines ... » *Id.*, p. 18.

<sup>331</sup> « Ennemis ne craignons, ni les ombres féroces de ces sombres montagnes hantées par les démons ! Lors, oyez, vous collines et forêt grisonnante, vous, effroyables trônes de dieux d'autrefois sans espoir et immense, oyez et frémissez ! De l'Ouest arrive guerre que nul vent ne refoule, puissance et intention que nul brouillard n'arrête : seigneur des légions, lumières en les ténèbres, vers l'est chevauche Arthur ! » *Id.*, p. 20

<sup>332</sup> « Des flammes vacillaient, de frêles langues d'or sous grisâtres collines. Dans la pénombre immense, luisant pâles tels spectres, sur le sol se dressaient comme d'elfiques pousses dans l'herbe de l'automne dans un creux des collines bien caché des mortels les pavillons d'Arthur. » *Ibid.*

<sup>333</sup> WALTER, Philippe, op. cit., p. 103.

seul goût de bâtir un empire. Michel Rio, à travers la démythification des naissances, c'est-à-dire en les traduisant à l'aide d'un réalisme plus historique, illustre le processus même de « l'histoire jugera » selon lequel Mordred est le mauvais et Arthur le bon.

Le désenchantement du monde, ou pour le dire plus littérairement, l'abolition du motif merveilleux dans un monde définitivement réaliste, a pour conséquence non seulement une mise en accusation de l'entourage de Mordred lié au féérique, mais aussi le passage de Mordred dans le monde le plus ordinaire. Là où Mordred n'était qu'un homme parmi une foule de héros chevaliers, il n'est plus qu'un être parmi des bandits au pire, des ratés au mieux. C'est pourquoi le Mordred de Christoph Hein se refuse logiquement à intégrer la confrérie des chevaliers de la Table Ronde. Dans *Die Ritter der Tafelrunde*, Lancelot explique que « *Para el pueblo los caballeros de la Tabla Redonda no son más que un atajo de locos, idiotas, y delincuentes.* »<sup>334</sup>.

Ainsi, dans le *Sir Mordred hijo de Ávalon*, œuvre qui met en place un manichéisme simpliste, Lancelot passe du meilleur chevalier au vilain tout juste assez qualifié pour le combat de rue et suffisamment volubile pour commencer ses imprécations contre Mordred par des insultes lisibles pour un jeune public.

L'introduction dans la diégèse de celui que la tradition considère comme le « meilleur chevalier » depuis plus de sept siècles est donc entièrement réévaluée par deux injures. Dans le seul chapitre qui contient le nom de « Lancelot » — et qui plus est l'a pour titre —, deux adresses sur cinq commencent par « *perro* » : « *¡Maldito perro rabioso!... ¿Creías que la fiel guardia de Camelot no me iba a contar lo que le has hecho a la Reina?* »<sup>335</sup> et « *Ya ves, perro. Yo soy inmune.* »<sup>336</sup> De même, son respect des codes du combat chevaleresque est relatif : ni salut ni autre ique de respect vis-à-vis de l'adversaire. Lancelot en parfait opportuniste saisit un *kairos* néfaste : « *Mordred comprendió que el caballero no atendería a explicaciones, que por fin había encontrado una excusa formidable para dar rienda suelta a su feroz deseo* »<sup>337</sup>. Pareillement, il ne sait pas se reconnaître vaincu et « poignarde », comme un vulgaire vaurien le « prince » :

« *La espada de Mordred descendió y, tras un levísimo instante de resistencia, partió en dos la espada del caballero. Lancelot logró echarse atrás a tiempo. Vio cómo su espada se quebrada y cómo la de Mordred seguía descendiendo hasta golpear el suelo. El caballero plateado apretó los dientes y aprovechó el instante. Con su espada partida, se proyectó hacia delante y acuchilló el pecho del príncipe.* »<sup>338</sup>

---

<sup>334</sup> « Pour le peuple, les Chevaliers de la Table Ronde ne sont rien de plus qu'une bande de fous, d'idiots et de criminels. » Trad. ori. D'après HEIN, Christoph, *Die Ritter der Tafelrunde*, op. cit., p. 80.

<sup>335</sup> « Maudit chien enragé ! ... Tu croyais que la fière garde de Camelot n'allait pas me raconter ce que tu as fait à la Reine ? » Trad. ori. d'après MIRA SEMPERE, Imma, op. cit. p. 262. Ce qui, pour un initié à la matière arthurienne, est assez cocasse. Le sentiment de jalousie — jamais explicite dans ses détails — dont aurait pu faire preuve Lancelot, est excusé et légitimé par la médisance de la « fidèle garde de Camelot », qui dans ce cas précis est réellement médisante puisque Mordred n'a fait qu'obéir à la reine — médisance normalement prise en charge par Mordred et son frère Agravaïn.

<sup>336</sup> « Tu vois bien, chien. Je suis immunisé. » *Id.*, p. 266.

<sup>337</sup> « Mordred comprit que le chevalier n'écouterait aucune explication, qu'il avait enfin trouvé une formidable excuse pour laisser libre cours à son désir féroce. » *Id.*, p. 263.

<sup>338</sup> « L'épée de Mordred s'abattit et, après un très bref instant de résistance, brisa en deux l'épée du chevalier. Lancelot réussit à s'extraire à temps. Il vit comment son épée se brisait et comment celle de



Cet abrutissement — au sens propre — des chevaliers de la Table Ronde passe, chez certains auteurs, par le monde diégétique lui-même. Le phénomène de transfert se fait parfois par les personnages eux-mêmes, qui, volontairement ou contraints par les circonstances, comparent Mordred et un chevalier devenu lambda par le processus de dégradation ci-dessus décrit. Ces personnages, tantôt anonymes ou tantôt identifiés typiquement dans la réécriture considérée, jugent alors le chevalier devenu lambda comme insuffisant, inadapté et inadéquat. Le transfert est non seulement intradiégétique — comme on pouvait en observer plus tôt dans cette étude — mais aussi homodiégétique. C'est le cas, par exemple, dans « La muerte del rey Arturo », dernière nouvelle du recueil *Hermano Rey Arturo*, de Carlos González Reigosa. Ce dernier intègre à l'univers arthurien l'acteur majeur de l'Histoire depuis Jules Michelet : le peuple.

A la veille de Camlann, Arthur doit choisir entre attendre des renforts menés par Lancelot et les siens ou se jeter dans une bataille dont il sait qu'elle lui sera fatale ainsi qu'à ses hommes. Ses conseillers l'invitent à accepter une trêve proposée par Mordred lui-même. Arthur mène, en dépit des conseils et du bon sens une politique jusqu'au-boutiste. « *Señor, Mordred está convenciendo a mucha gente de que vos queréis la guerra...-aseguró uno, de Sussex, caballero con fama de sabio.* »<sup>339</sup> Réplique qui, alors qu'elle évoque une rumeur de l'ennemi, se voit confirmée par la brutalité de la réponse d'Arthur. Fin politicien, Mordred « *les [gentes de fuera, de Kent, de Essex, de Suffolk, de Norfolk, de muchos lugares...] promete la paz.* »<sup>340</sup> Les membres du conseil de guerre — et le lecteur par contrecoup — sont témoins d'une perte de sang-froid de la part d'Arthur, flegme pourtant nécessaire à sa fonction.

Ainsi, là où traditionnellement Mordred est associé au déclenchement de la guerre et à la marche vers Camlann, c'est l'impatience d'un Arthur, redevenu une brute aux yeux de ses conseillers et de son peuple, qui chez Carlos Reigosa provoque la chute du royaume de Logres. La parole rapportée du peuple logrien se voit confirmée par le comportement d'Arthur : « *Dicen que vos sois la guerra misma... que no habra paz con vos.* »<sup>341</sup> Et en effet, Arthur fait preuve d'« *amargura desbordada* »<sup>342</sup> dans ses répliques : « *gritó el Rey Arturo, incapaz de dar crédito a lo que oía.* »<sup>343</sup>.

Il en arrive même à douter de la loyauté de ses conseillers : « - *¿Aplazarla?* [la bataille de Camlann] *-inquirió el Rey Arturo, a punto de creer en la deslealtad de su consejo...* »<sup>344</sup> Le peuple en est arrivé à intervertir les légitimités respectives entre les deux hommes. Le lecteur ne peut qu'être ébranlé dans sa confiance vis-à-vis de cet Arthur si peu « maître

---

Mordred continuait à s'abattre jusqu'à heurter le sol. Le chevalier argenté serra les dents et profita de l'instant. Avec son épée brisée, il s'élança et poignarda la poitrine du prince. » *Id.*, p. 269.

<sup>339</sup> « Seigneur, Mordred est en train de convaincre beaucoup de gens que vous êtes la guerre en personne, lui assura l'un de ses conseillers, originaire de Sussex, un chevalier à la réputation de sage ». Trad. ori. d'après REIGOSA, Carlos, « La Muerte del rey Arturo », op. cit., p. 84

<sup>340</sup> « Il leur promet la paix ». *Ibid.*

<sup>341</sup> « Ils disent que vous êtes la guerre incarnée... qu'il n'y aura pas de paix avec vous. » *Ibid.*

<sup>342</sup> « envahi par l'amertume », *Ibid.*

<sup>343</sup> « ... cria le roi Arthur, incapable de donner crédit à ce qu'il entendait. » *Ibid.*

<sup>344</sup> « La reporter ? interrogea le Roi Arthur sur le point de croire à la déloyauté de son conseiller... » *Id.*, p. 85.

de lui comme de l'univers ». Le transfert entre les responsabilités d'Arthur et de Mordred se concrétise par le regard de Mordred qui, à la manière d'un filtre, confirme l'association populaire entre Mordred / paix et Arthur / guerre. Lors de leur confrontation « *El rey Arturo lo observo con detenimiento... Firmeza et determinación que no fueron suficientes para ocultar a la mirada del noble monarca la desconfianza y el temor que latía en las venillas más íntimas de los ojos de su adversario. No había duda de que Mordred no se fiaba de él.* »<sup>345</sup> Ainsi Carlos Reigosa introduit dans la diégèse — en en faisant l'un de ses éléments moteurs — le phénomène générique de transfert entre Mordred et autrui auquel participent les auteurs du corpus.

### 1.2.3. Monstre moral unilatéral, monstre formel universel

Ces phénomènes de transferts bilatéraux entre la matrice *conquérante* de Mordred et les matrices *conquises* des différents chevaliers, s'ils sont le fait d'auteurs *a priori* isolés et indépendants dans leur acte d'écriture, n'ayant à rendre de comptes qu'à eux-mêmes et à leur lectorat, ces phénomènes donc, sont le résultat de parallélismes et d'antithèses des contours archétypaux des personnages de la matière arthurienne. Les exemples de transferts vus précédemment montrent que l'entité Mordred ne se construit que comme calque ou décalque des autres personnages de la légende arthurienne.

Or, si l'on se rappelle la définition de Mordred, dans le *Breve Diccionario artúrico* de Carlos Alvar, on constate que le caractère négatif de certains Mordreds est issu *d'une « cierta voluntad de denigración y ridiculización... »*<sup>346</sup>. Mordred est le résultat d'une correspondance ou d'une opposition poussée à l'extrême entre le Mordred hérité des textes considérés comme sources et le Mordred des textes actuels. La malléabilité de Mordred a donc elle aussi été héritée et travaillée au fur et à mesure des réécritures, faisant de Mordred non pas un simple motif de la matière de Bretagne, mais bien une *matière* à lui tout seul. Par exemple, le Mordred du Pseudo-Robert de Boron est construit tout au long des fragments de la quête du Graal par Perceval, de la conquête de la France par Arthur et de la lutte de ce dernier contre l'ambassadeur de Rome. En gérant le royaume de Logres — donc de Bretagne — en lieu et place d'Arthur parti guerroyer vers l'Est (France, Rome, Allemagne ou encore quelque contrée non localisée), il permet thématiquement le rapprochement et la collusion des trois matières médiévales : de France, de Rome et de Bretagne. Dans *la Chanson des Saisnes*, Jean Bodel explique le caractère tripartite de la littérature médiévale. « *Ne sont que III. matieres à nul home antandant : De France et de Bretagne et de Rome la grant. Et de ces III. matieres n'i a nule semblant. Li conte de Bretagne sont si vain et plaisant ; Cil de Rome sont sage et de san*

---

<sup>345</sup> « Le roi Arthur l'observa avec attention... fermeté et détermination qui ne furent pas suffisantes pour occulter au regard du noble monarque la méfiance et la crainte qui battaient dans les vaisseaux sanguins les plus intimes des yeux de son adversaire. Il ne faisait aucun doute que Mordred n'avait pas confiance en lui. » *Id.*, p. 89.

<sup>346</sup> Cf. 1.1.2, p. 46.

aprenant ; Cil de France de voir chascun jor apparant. » *La Chanson des Saxons* narre les exploits politiques et militaires de Charles et ceux courtois et guerriers de son neveu, qui alors qu'ils sont sur les rives du Rhin, font face aux mutineries des barons tout en pourfendant des Saxons, lesquels sont des mahométans aidés par des Princes de Pologne, de Nubie, de Hongrie ou encore de Turquie.

Si l'on ne peut guère pousser le parallèle entre Mordred et *La Chanson de Saisnes*, il est intéressant de constater que leur thème commun se trouve justement être les Saxons. Toujours dans le *Breve diccionario* de Carlos Alvar, à l'entrée Mordret, on trouve: « *se atribuye el trono y a Ginebra; se gana a los nobles de la corte con dadas, se alía con Escoceses, Irlandeses y Sajones.* »<sup>347</sup>. Robert de Boron, lui, explique, à travers les paroles d'un messenger, que Mordret « *a fait venir les Saxons, les descendants d'Engis, qui fit si longtemps la guerre à ton père, et qu'il a interdit de chanter messe et matines dans toute la terre de Bretagne.* »<sup>348</sup> Il est intéressant de voir que l'une des hypothèses relatives à l'alliance entre Mordret et les Saxons proviendrait d'un subodoré mariage entre Mordret et une Saxonne, ce qui lui aurait accordé une légitimité plus forte puisqu'il aurait, par son mariage, réuni les deux grandes lignées royales de la Grande Bretagne: « *The Saxons would have probably been more willing to follow someone allied to Vortigern's house, since they had once been Vortigern's allies, than someone who was a member of Arthur's family. By marrying a descendant of Vortigern, Mordred would have united the two royal houses of Britain... If Mordred had married a Saxon, it would have strengthened the Briton and Saxon alliance, or at least have been a means of peace between the two peoples. Such a marriage would also explain why the Saxons fought on Mordred's side at the Battle of Camlann.* »<sup>349</sup>

Pareillement, dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, Mira Sempere pousse l'association militaire entre Mordred et les Saxons à son paroxysme puisqu'elle en fait une relation d'amitié fraternelle, certes plus mimétique pour son lectorat enfantin que l'alliance politico-guerrière. Lors de l'arrivée de Mordred à la cour d'Arthur, dans le chapitre 10, le narrateur explique que « *Las puertas del gran salón real se abrieron y la música cesó. Mordred entró acompañado de su amigo sajón, sus pasos resonaron con el eco de los grandes espacios* »<sup>350</sup>, comme si l'invasion saxonne n'avait pas eu lieu, comme le disent les hypotextes, à la fin du règne d'Arthur, mais bien lors de l'apogée de celui-ci. Pareillement

---

<sup>347</sup> « Il accapare le trône et Guenièvre, il gagne à sa cause les nobles de la cour à l'aide de dons, il s'allie avec des Ecossais, des Irlandais et des Saxons... ». Trad. ori. D'après ALVAR, Carlos, op.cit., p. 212.

<sup>348</sup> D'après le *Perceval* en prose attribué à Robert de Boron, trad. BAUMGARTNER, Emmanuèle, in *Merlin et Arthur, in La Légende arthurienne*, op. cit., p. 427.

<sup>349</sup> « Les Saxons auraient probablement été plus disposés à suivre un allié de la maison de Vortigern, puisqu'ils avaient autrefois été ceux de Vortigern, qu'un membre de la famille d'Arthur. En épousant une descendante de Vortigern, Mordred aurait uni les deux maisons royales de Grande-Bretagne. ... Si Mordred avait épousé une Saxonne, cela aurait renforcé l'alliance britannique et saxonne, ou du moins aurait été un média de paix entre les deux peuples. Un tel mariage expliquerait également pourquoi les Saxons se sont battus aux côtés de Mordred à la bataille de Camlann. » Trad. ori. D'après TICHELAAR, Tyler R., op. cit., p. 96. Ce motif du mariage avec une saxonne, ou du moins d'une relation sentimentale avec les primo-habitants et le monde pre-arthurien en général est à conserver en mémoire. L'association entre le monde pré-arthurien et Mordred est féconde et explique l'orientation politique et religieuse de la révolte mordretienne – ce que nous verrons plus en détails par la suite.

<sup>350</sup> « Les portes du grand salon royal s'ouvrirent et la musique cessa. Mordred entra accompagné de son ami saxon, leurs pas résonnèrent avec l'écho des grands espaces. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 115.

dans *Bankgreen*. Si l'hypotexte médiéval est dilué au maximum, on constate que le Mordred de Thierry Di Rollo conclut une alliance avec les ennemis traditionnels des varaniers.

Le Saxon est l'un des archétypes de l'ennemi envahisseur ou pillleur. Bref, du danger à craindre, de la menace du retour d'une société accomplie à un état antérieur, à une *terre gaste*. L'ennemi est ce qui fonde la nation, plus largement l'unité socio-culturelle d'une entité politique. C'est le renversement de cette crainte — sur laquelle nous reviendrons —, qui explique partiellement la réhabilitation et le relativisme qui s'effectuent autour de Mordred. C'est sa réhabilitation relativiste qui met en place la plasticité des prototypes mordretiens. Et, enfin, c'est cette plasticité qui explique leur prolifération de plus en plus importante au fur et à mesure que l'on s'approche de notre contemporanéité.

Cette plasticité et cette capacité à organiser des transferts ont toujours existé dans l'histoire de Mordred. Elles sont les conséquences du processus *d'amplificatio* médiéval, et plus particulièrement d'une manière de tisser serré, de faire, grâce à Mordred, un texte à la fois « *vain et plaisant* », « *sage et san aprenant* » et « *de voir chascun jor apparant* », selon les mots de Jean Bodel. Le « tour d'écrou »<sup>351</sup> que permettent les transferts tire donc son origine des textes les plus anciens.

Considérons le transfert vu précédemment entre Mordret et Sagremor, dans *Graal Théâtre*. Si Jacques Roubaud et Florence Delay avaient introduit Mordret à la place de Sagremor dans la scène des gouttes de sang sur la neige<sup>352</sup>, dans l'acte « Perceval le Gallois », était-ce un hasard — ce dont on peut douter de la part d'un auteur de l'Oulipo — ou était-ce plutôt l'exposé d'une combinatoire<sup>353</sup> autre ? Si l'on considère la version de 1230-1240 du *Livre du Graal* traduit sous le titre *Merlin le Prophète ou le Livre du Graal* par Emmanuèle Baumgartner, on constate que Mordret, après le May Day Massacre, est recueilli par Nabor le Noir, dont le fils biologique se trouve être Sagremor Le Desrée : « *Ils prirent donc Mordret et le portèrent au château dont dépendait tout le pays. Le seigneur du château s'appelait Nabor le Noir. Il avait un fils âgé de cinq semaines, du nom de Sagremor, qui devint ensuite compagnon de la Table Ronde, qui fut un remarquable chevalier et que l'on appela à juste titre Sagremor le Desrée...* »<sup>354</sup> « L'impétueux » dans *Graal Théâtre* est bien Mordret qui charge inconsidérément Perceval, mais c'est aussi le personnage « sans mesure », personnage théâtral monstrueux en soi aussi universel que Phèdre ou Richard III auquel il est identifié dans la suite de la pièce.

---

<sup>351</sup> Expression tirée d'une nouvelle d'Henry James, *The Turn of the Screw*, parue en 1898. « ... le fait d'apparaître d'abord à un petit garçon d'un âge si tendre ajoute à l'histoire un trait particulier... Si cet enfant donne un tour de vis de plus à votre émotion, que direz-vous de deux enfants ? » Nous verrons plus en détail en quoi sa stagnation dans l'enfance permet aux auteurs d'organiser autour de Mordred des « traits particuliers » de l'émotion.

<sup>352</sup> Cf. 1.2.1, p. 95.

<sup>353</sup> En mathématique, et plus précisément dans l'étude des jeux de hasard, la combinatoire est l'analyse ordonnée d'une collection d'objets finie, d'un ensemble de variables dénombrables. La combinatoire présente deux cas : l'analyse des collections avec ou sans répétition. De fait, l'analyse de Mordred pourrait se mener d'un point de vue purement mathématique : on pourrait analyser les différents Mordreds en fonction des répétitions ou des non répétition de ces apparitions, de l'incidence de l'ordre desdites apparitions selon les contextes particuliers... Le tout aboutirait à une arborescence.

<sup>354</sup> *Merlin le Prophète ou le Livre du Graal*, [1980], Paris, Stock, coll ; Moyen Âge, réédition de 1996, trad. Emmanuèle Baumgartner, p. 216.

De la même manière, le combat entre Mordred et Lancelot, à la fin du *Sir Mordred, hijo de Avalon*, est une variante enfin réalisée d'une péripétie potentiellement ouverte par la seconde partie du *Lancelot Graal*. Lorsque Mordret tranche la tête de l'ermite qui lui a révélé ses véritables identité et nature, Lancelot, qui était alors son compagnon dans la quête du Graal qu'ils avaient décidé d'entreprendre partiellement ensemble, hésite :

« *Lors le fiert si durement qu'il l'abat mort a terre ne ne se mut ne tant ne quant...Lors regarde Lanselot le prodome et voit qu'il avoit un brief en sa main... Ensi regarde Lanselos les letres et li prent molt grant pitie de ce qu'il voit del roi Artu. Car il amoit le roi Artu sor tous les homes del monde pour ce qu'il avoit trouvé en lui toutes le debonairetes et toutes les courtoisies del monde. Et s'il peüst trouver raison raisnable par coi il peüst Mordret occire, il n'ot onques si grant talent d'ome ocirre com il avoit de lui. Et l'ocis l'eüst il sans faille se ne fust pour l'amor de mon signour Gavain.* »<sup>355</sup>

Ou encore, lors de leur réunion avec Arthur, dans une église, après le tournoi de Péningue : « *Quant Lanselos entra el moustier et il vit le serpent dont li prodome avoit parlé, celui que Mordrés avoit ocis, si pense bien que c'est verites qu'il li oï dire si en devient molt pensis et molt coureciés de ce que si grant lignage com il estoit iroit a destrusion pour l'amour d'un sol home, si le destournast molt volentiers s'il peüst estre.* »<sup>356</sup>

Faut-il tuer le mal dans l'œuf ? Si oui, n'est-ce pas un crime aussi condamnable que ceux que Mordred pourrait commettre par la suite ? Une exclamation de Mordret montre qu'il s'interroge peut-être lui-même sur les motivations de Lancelot de le mener au tournoi de Péningue : « *En non dieu, fait Mordrés, il m'i amena* »<sup>357</sup>... Lancelot le meilleur chevalier a donc eu la tentation du crime. Mira Sempere utilise ce dilemme de Lancelot, issu du Pseudo-Map, pour victimiser Mordred et en faire une matrice de sympathie. Ce renversement manichéen, par création d'une nouvelle péripétie dans l'axe narratif (phénomène étudié dans la première sous-partie de cette étude) et réalisé par transferts (processus analysé dans la deuxième sous-partie) montre comment d'un monstre moral à abattre on passe à une entité assez maniable (pour ne pas dire manipulable, mais on reviendra par la suite sur cette idée) pour être revendiquée positivement. D'autant plus qu'il est redoublé par la rivalité amoureuse entre Mordret et Lancelot, vis-à-vis de Guenièvre. Au retour de Mordred à Camelot, accueillis par Guenièvre, « *Mordred y Greith*

---

<sup>355</sup> « Et il [Mordret] le [l'ermite] frappa avec une telle violence qu'il le jeta mort sur le sol où il resta totalement immobile... Alors Lancelot posa ses yeux sur le vénérable vieillard et il s'aperçut qu'il tenait une lettre dans sa main... C'est ce que lisait Lancelot et il fut saisi d'une profonde pitié à cause de ce qu'il apprenait sur le roi Arthur, car il aimait le roi plus que tout homme au monde pour avoir trouvé en lui toute la noblesse et toute la courtoisie qui peuvent exister. Ah, s'il avait pu découvrir une raison légitime de tuer Mordret ! Il n'avait jamais eu un si violent désir de tuer quelqu'un comme il le voulait pour Mordret. » Trad. GROSSEL, Marie-Geneviève, in *La Seconde Partie de la Quête de Lancelot, in Le Livre du Graal*, tome II, op. cit., p. 601-602.

<sup>356</sup> « Quand Lancelot entra dans l'église, il aperçut le serpent dont le vénérable ermite lui avait parlé avant d'être tué par Mordred. Il comprit que c'était bien la vérité qu'il lui avait entendu proclamer ; il devient tout pensif, rempli de chagrin à l'idée qu'une si noble race comme l'était celle d'Arthur irait à sa perte par le fait d'un seul homme ; il l'aurait volontiers empêché s'il l'avait pu... » *Id.*, p. 662-663.

<sup>357</sup> « Au nom de Dieu, s'écria Mordret, c'est lui qui m'y a conduit ! » *Id.*, p. 612.

*se inclinaron en reverencia. “Es aún más hermosa que la de mis recuerdos”, pensó el príncipe sintiendo que su corazón se henchía de una alegría infantil. »*<sup>358</sup>

Ce phénomène de greffes — ou de ramifications, pour reprendre la combinatoire — qui enrichissent le personnage de Mordred pour en faire un nœud dramatique n’est cependant pas l’apanage exclusif de la relation des textes médiévaux et des textes contemporains. En effet, si l’on reprend la toute première matrice mordretienne, celle du Medrawt de la tradition celtique, on constate que des transferts ont été orchestrés par les premiers chroniqueurs médiévaux. Dans le *Mabinogi*, Medrawt était à l’origine lié à Gwenhwyfach, sœur de Gwenhwyfar. Si Gwenhwyfar est l’ancêtre de Guenièvre, on constate que la rivalité maritale entre Mordret et Arthur peut tirer son origine de la confusion entre les deux patronymes des sœurs, lesquelles étaient à la fois causes et conséquences de l’antagonisme entre les deux rois. En effet, selon Melville Richards<sup>359</sup>, Gwenhwyfach doit se comprendre comme « *Gwenhwy-fach* », c’est-à-dire « Gwenhwy la Moindre » alors que Gwenhwyfar veut dire « *Gwenhwy-fawr* », « Gwenhwy la Grande ». Les textes du folklore gallois expliquent que c’est en réalité l’inimitié entre les deux sœurs qui mène au désastre de Camlann, équivalent de Salesbières. De cette manière, la branche arthurienne présentant un Mordret amoureux et marié à Guenièvre après le départ d’Arthur en Gaule, est une péripétie perpétrée par les transferts non seulement entre les personnages mais aussi entre les ères civilisationnelles. C’est là le phénomène qu’explique, à partir des fictions transfuges, Richard Saint-Gelais : « *Un tel phénomène ne s’accomplit pas du jour au lendemain... il est trop incertain pour qu’on puisse mesurer l’incidence et des facteurs qui y contribuent. ... : le changement d’aire linguistique, le passage à un autre média et le relais des auteurs...* »<sup>360</sup>

Faire de Mordret le neveu d’Arthur permet de durcir le nœud dramatique en fonction de l’organisation népotique médiévale, et en faire son fils le permet en fonction de l’organisation qui se patriarcalise avec la modernité. En fait, Mordred, plus que d’être un personnage indépendant, est un dérivé potentiel de tel ou tel autre chevalier dont les aventures auraient pu être différentes. Mordred est donc un personnage par procuration.

Si l’on considère par exemple les transferts qui existent entre lui et Gauvain, on constate qu’il en est la caricature. Dès les premiers textes, « *il y a chez ce personnage un aspect humain, sympathique, et bien souvent un peu caricatural, qui le rend attachant... Gauvain représente l’autre facette de l’excellence chevaleresque, dont la perfection s’exprime dans la fonction terrestre, il est paré des mêmes vertus éducationnelles, courtoises, preuses que Lancelot, mais il est moins attaché que ce dernier à une relation monogame* ». <sup>361</sup> Gauvain est dans l’exagération des amours contractées, tout comme les auteurs sont dans

---

<sup>358</sup> « Mordred et Greith firent une révérence. “Elle est encore plus belle que dans mes souvenirs, pensa le prince sentant son cœur se gonfler d’une joie enfantine.” » Trad. ori. D’après MIRA SEMPERE, Imma, op. cit., p. 115-116.

<sup>359</sup> RICHARDS, Melville, « Arthurian Onomastics », in *Transactions of the Honourable Society of Cymmrodorion*, tome II, [1969], p. 257.

<sup>360</sup> SAINT-GELAIS, Richard, op. cit., p. 330.

<sup>361</sup> FERRIEU, Sylvain, *Le Chevalier humilié : la comédie de l’honneur et de la honte dans la légende arthurienne*, in *Comique et Parodie dans la légende arthurienne*, actes de la 5<sup>e</sup> rencontre arthurienne 2015, [2016], p. 36-37.

l'exagération glorieuse de son adresse au combat. A travers l'analyse de l'incapacité de Gauvain — dans *Le Chevalier à l'épée* — qu'effectue Emmanuèle Baumgartner, on constate que Mordred en est encore le stade plus développé de l'incapacité, « *incapacité qui rend peut-être compte du discrédit qui s'attache à la figure du neveu d'Arthur dans certains romans du XIIIe siècle...* »<sup>362</sup>. Mordred, son double inversé, est dans l'exagération de l'amour non contracté, pas même verbalisé. Considérons *La Mort le roi Artu* : l'auteur donne la réplique à une femme anonyme, hypostase de toutes les femmes auxquelles Gauvain a adressé la parole : il ne cesse de « *requerre d'amor* ». Quant à Mordret, il est précisé qu'il ne « *li [Guenièvre] osoit dire en nule manire* » C'est d'ailleurs l'une des moralités du personnage, à en croire Monique Santucci qui se demande : « *Le narrateur ne critiquerait-il pas les héros qui, tel Soredamor, hésitent à avouer leur amour ?* »<sup>363</sup>

On retomberait alors sur le symbolisme évoqué précédemment quant aux parallèles entre Perceval et Mordred à travers *Bankgreen*.

Les auteurs mettent aussi l'accent sur son inadéquation à la chevalerie. Dans le Pseudo-Map, par exemple, dès lors qu'il tue l'ermite il devient presque inapte au combat. Il manque se faire tuer par ce frère trop parfait, sans même se faire reconnaître :

« *Car Guerrehes, qui au matin estoit venus au tournoient, il et mé sire Gavains, l'avoient pris et tant batu a lor espees et defoulé as piés de lor chevaus que Mordrés n'en quide mie sans mort eschaper, car il se deut et se sent tel atourné qu'il en quide bien vraiment morir entre lor mains... si endureoit quanqu'il pooit. Et pour ce nel porent il connoistre qu'il ot son hialme lacié, si le conreerent tel que ce fu merveille qu'il ne l'ocient illoc.* »<sup>364</sup>

C'est donc bien dans les transferts potentiels que la figure de Mordred organise vis-à-vis des autres chevaliers que réside sa véritable définition. La malléabilité de Mordred lui permet de symboliser diverses moralités, ou pour le dire plus généralement plusieurs symboliques.

Or ce passage montre comment un même Mordret — c'est-à-dire comment un prototype de Mordred issu d'une seule volonté créatrice — peut revêtir à quelques lignes d'intervalle deux significations totalement antagoniques. Le passage de l'ermite est le nœud tragique de la *Seconde partie du Lancelot* ; le passage de l'assassin rossé à la manière d'un Géronte est le nœud parodique du même texte. Mordred est donc un manteau d'Arlequin, une création totalement composite qui tranche par rapport aux caractères plus monoblocs de ses semblables. Chaque nouveau transplant correspond à un écart vers l'historicité du texte, vers son réalisme et plus précisément, selon l'esthétique de la

---

<sup>362</sup> BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Introduction au Chevalier à l'épée*, in *La Légende Arthurienne*, op. cit., p. 512.

<sup>363</sup> SANTUCCI, Monique, in « *Amour, Aimer dans La Mort le roi Artu* », in *La mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, op. cit., p. 200.

<sup>364</sup> « En effet, Guerrehet, qui était arrivé ce matin-là au tournoi, et monseigneur Gauvain s'étaient emparés de Mordret et ils l'avaient tellement battu de leurs épées et foulé aux pieds de leurs chevaux que Mordret ne croyait plus s'en sortir vivant... il supportait la douleur autant que cela lui était possible. Quant à ses frères ils ne pouvaient pas le reconnaître, car Mordret portait son heaume lacé, de ce fait, ils le malmenèrent si furieusement que ce fut bien étonnant qu'ils ne le tuent pas. » Trad. GROSSEL, Marie-Geneviève, in *La Seconde Partie de la quête de Lancelot*, in *Le Livre du Graal*, op. cit., p. 608-609.

réception de Jauss, un écart entre « *l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.* »<sup>365</sup>.

Le langage *poétique* des textes, en effet, permet de faire de Mordred le biais d'entrée dans les textes pour plusieurs types de lectorats, parfois contradictoires si l'on compare les lectorats-cibles des œuvres du corpus. En ce sens, chaque prototype de Mordred étudié précédemment pourrait donc être un biais de *catharsis* propre à chacun des allocutaires du discours narratif.

Considérons par exemple les lectorats cibles de *Graal Théâtre* et de *Mordred: A Tragedy*. Ces deux publics sont façonnés par le genre de l'œuvre comme des spectateurs. Ce sont en même temps deux publics de connaisseurs, d'initiés à la matière arthurienne, déjà conscients des faits et gestes de tel et tel personnage. Bref, un lectorat de médiévistes, pourrait-on dire, au fait de la liaison entre Lancelot et Guenièvre, de la faiblesse de Gauvain face à un beau minois chez Henry John Newbolt, des grands ensembles médiévaux qui transparaissent dans les titres et sous-titres des scènes de *Graal Théâtre*.

Ces deux réécritures dramatiques présentent cependant un lectorat différent si l'on affine les critères : la tragédie éponyme dresse le martyr de Mordred pour un droit à l'amour, la parodie révèle le *theatrum theatri mundi* arthurien. La tragédie construit une mimesis hiérarchique entre Mordred défenseur de toutes les amours<sup>366</sup> et n'importe quel spectateur victorien amoureux.

En revanche, les lectorats de Xosé Luis Méndez Ferrín et de Carlos Reigosa sont plus des ensembles de médiévalistes. La préface de *Amor de Artur*, de Constantino Bertolo, esquisse un horizon d'attente où « *Ferrín remitifica novedosamente un territorio, Tagen Ata, en el que lo popular convive con lo clásico* »<sup>367</sup> où l'on retrouve « *el libertinaje fabulador de Alvaro Cunqueiro.* »<sup>368</sup> Le Mordred *in absentia*, ou plutôt *transparens via* Gauvain, est donc l'intermédiaire entre un lectorat initié, comme précédemment, non plus au médiévisme, mais plutôt à un médiévalisme régionaliste. Avec un degré supplémentaire avec le Mordred usurpateur et enclin à la paix dans le cas de *Hermano Rey Arturo*. Carlos Reigosa réintroduit le patronyme de Mordred dans une œuvre postérieure à celle de Méndez Ferrín dont la préface explique que « *aquí está Carlos G Reigosa para recuperar la memoria allí donde ardía, que nunca llegó a apagarse. Y aquí estamos nosotros para ver a Reigosa, a Cabanillas, a Cunqueiro...* »<sup>369</sup>. Le Mordred *transparens via* Gauvain de Méndez Ferrín doit donc être capté et étudié par un lectorat capable d'analyser, dans une perspective médiévaliste, sa réintroduction dans le Mordred usurpateur.

---

<sup>365</sup> JAUSS, Hans Robert, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, [1978], Paris, Gallimard, coll. TEL, p. 74.

<sup>366</sup> Il est intéressant de noter qu'Henry John Newbolt élimine l'une des péripéties non variables depuis les chroniques de Geoffroy de Monmouth : l'amour de Mordred pour Guenièvre. En enlevant cette caractéristique structurelle au patron de Mordred, l'auteur en fait justement un véhicule plus universel — puisque susceptible d'aimer n'importe qui —, plus à même d'exprimer une *passion* théâtrale.

<sup>367</sup> « Ferrín remythifie nouvellement un territoire, Tagen Ata, où le populaire cohabite avec le classique ». Trad. ori. D'après BERTOLO, Constantino, in MÉNDEZ FERRÍN, op. cit., p. 11.

<sup>368</sup> « Le libertinage fabuliste d'Alvaro Cunqueiro. » Trad. ori. *Ibid.*

<sup>369</sup> « Et là se trouve Carlos G. Reigosa pour récupérer la mémoire là où elle brûle, mémoire qui ne s'est jamais éteinte. Et nous sommes là, nous, pour voir Reigosa, Cabanillas, Cunqueiro ... » Trad. ori. D'après MÉNDEZ FERRÍN, in REIGOSA, Carlos González, op. cit., p. 11.



Même processus, toute proportion gardée, avec *The Fall of Arthur*. Tolkien s'adressait-il à un lectorat de médiévistes, d'universitaires, ou a-t-il cessé la composition de sa réécriture pour se dédier au *Silmarillion*, œuvre destinée à un public potentiellement moins spécialiste ? Les lecteurs de *The Fall of Arthur* semblent être eux-mêmes définis par le paratexte : l'appareil critique que met en place Christopher Tolkien les dirige à la fois vers l'univers de la terre du milieu et vers les chroniques médiévales. Le lecteur est seul face à son libre arbitre, s'il choisit de considérer Mordred comme un personnage héritier des chroniques ou simple matière brute de Melkor.

En revanche, le lectorat cible de Thierry Di Rollo n'est pas nécessairement initié aux textes médiévaux, encore moins aux textes médiévalistes relatifs à la légende arthurienne. La trilogie centrée sur l'errance du Mordred varanier peut se lire sans la moindre connaissance de Chrétien de Troyes, de Robert de Boron, ou encore de Gautier Map. En revanche, le lecteur virtuel de cette œuvre est *a priori* adepte de la science-fiction, il en reconnaîtra les codes, les motifs et les clins d'œil vis-à-vis de telle ou telle œuvre-phare. Dans *l'incipit* qui introduit le monde de Mordred, le lecteur apprend l'existence d'un narcotique, un « *échinoderme de rivière* »<sup>370</sup> que les individus pressent entre leur pouce et leur index pour en « *instiller la sécrétion huileuse dans [leur] sang.* »<sup>371</sup> Toute proportion gardée, ce narcotique, qui permet aux individus qui y recourent d'oublier l'absurdité du monde de *Bankgreen* et d'en accepter la loi logique — « *sur Bankgreen, tout a une raison* »<sup>372</sup> — rappelle la « pilule bleue » du premier film de la trilogie *Matrix*, narcotique supposé rendre viable la vie dans le monde numérique. Même si un médiéviste peut connaître les codes de la science-fiction, il ne les convoquera pas prioritairement pour lire une œuvre qui prétend en quelque manière utiliser la matière de Bretagne.

Autre lectorat dédié à un autre Mordred : celui d'Imma Mira Sempere. Cette jeunesse dédicataire (entre neuf et douze ans) est supposée voir dans l'ancien monstre Mordret un héros de l'île d'Avalon inventeur de l'équivalent diégétique du WIFI :

« ... instalara... una especie de tubo metálico con el tamaño de una persona o con la forma de una orquilla en lo alto de la torre más alta del castillo... Los músicos decían que era un gigantesco diapason... hacer cantar las piedras... Por eso se trataba de conectar en centro de la ciudadela con cierta veta dotada de una cualidad... desde que instalaron los diapasones, sus vibraciones, vigorizadas por los vientos y las corrientes subterráneas... los diapasones están funcionando! »<sup>373</sup> .

---

<sup>370</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 150.

<sup>371</sup> *Ibid.*

<sup>372</sup> *Id.*, p. 53.

<sup>373</sup> « ... qu'il installe une espèce de tube métallique de la taille d'un homme ou de la forme d'une épingle à cheveux au sommet de la tour la plus haute du château... Les musiciens disaient que c'était un gigantesque diapason... faire chanter les pierres... pour cela, il s'agissait de connecter au centre de la citadelle avec un certain gisement doté d'une qualité... depuis qu'ils installèrent les diapasons, leurs vibrations, vivifiées par les vents et les courants souterrains... Les diapasons fonctionnent ! » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 235... 237 – 241.

Ou encore un enfant placé dans une famille d'accueil : « *Es una de las razones que me han hecho pensar que este niño puede ser feliz en este reino, señor. Escuchadme, a pesar de que siempre ha estado acompañado, en realidad no conoce el afecto y la ternura de unos padres...* »<sup>374</sup>

Or ces extensions de Mordred, mues par la recherche d'un réalisme contemporain de l'acte de lecture, ne sont pas le seul fait de la modernité. On se rappelle la glose narrative bâtie autour de Mordret par Dom Pedro dans le *Nobilário de Linhagens*<sup>375</sup>. Il se trouve que le Roi Afonso X, son arrière-grand-père, a été érigé en modèle du roi trouvère. L'une de ses compositions les plus fameuses se trouve être la « *Cantiga o que da guerra levou Cavaleiros* », évoquant les nobles qui l'auraient trahi. La coïncidence est pour le moins curieuse : on aurait alors dès le Moyen-Age un Mordret réceptacle d'un lectorat « traître », — presque, peut-être, une œuvre à clef. La corruption n'étant pas le seul apanage de l'époque moderne, comme en témoigne le messenger de Guenièvre dans *la Mort le roi Artu* : « *li ont fet homage tuit li haut home qui de vos tenoient terre en tel manière que, se vos jamés i veniez, vos ne seriez mie come roi receüz ne come sires, mes come lor anemis* ». <sup>376</sup>

Ainsi, dans cette fragmentation du patron de Mordred s'explique la fragmentation progressive de l'individu au fur et à mesure de la modernité, son atomisation, d'autant plus forte avec les effets de la mondialisation. La fragmentation du personnage est à la fois cause et conséquence de l'extension réaliste de l'esthétique romanesque.

---

<sup>374</sup> « C'est une des raisons qui me font penser que ce garçon peut être heureux dans ce royaume, Seigneur. Ecoutez-moi, bien qu'il ait toujours été accompagné, en vérité, il ne connaît pas l'affection ni la tendresse de parents. » *Id.*, p. 23.

<sup>375</sup> Cf. 1.1.1.

<sup>376</sup> « Tous les seigneurs qui tenaient leurs terres de vous lui ont prêté hommage si bien que, si jamais vous reveniez en votre royaume, vous n'y seriez pas reçu comme roi et comme seigneur, mais en ennemi ». Trad. BAUMGARTNER, Emmanuèle, MEDEIROS, Marie-Thérèse, in *La Mort le roi Artu*, op. cit., p. 380.

### 1.3. Le parangon du « méchant »

Le processus de réhabilitation, par la « dés-essentialisation » progressive de Mordred, n'est cependant pas sans cause « logique », pourrait-on dire. En tant que personnage, Mordred existe par la lecture, par l'organisation narratologique des récits, mais surtout par une orchestration et une *diction* particulière des faits de la matière arthurienne. En effet, nous n'avons pas encore évoqué la propriété particulière de la matière de Bretagne, une caractéristique qui en est à la fois l'alpha et l'oméga. Dans une habile mise en abyme, la matière de Bretagne désigne des textes supposément rédigés par Blaise sous la dictée de Merlin, l'orchestrateur de la victoire d'Uter, de la naissance d'Arthur et de la Table Ronde.

La figure complexe de Merlin, issu du personnage celtique Myrddin, est introduite dans *l'Historia regum Britanniae* et fait le lien avec deux autres œuvres de Geoffroy de Monmouth : la *Vita Merlini* et les *Prophetiae Merlini*. Puis Robert de Boron la récupère et la christianise en introduisant le scribe Blaise. Sans s'écarter de notre sujet, il est important de rappeler que le fou sage, parfois prophète aurait été engendré par le diable dans le but de provoquer la venue sur terre d'un individu capable de jouer le rôle d'antéchrist. Merlin, de cette identité de « sans père », tire la capacité de prévoir l'avenir.

Dès lors, la totalité des réécritures, qu'elles soient respectueuses ou non des textes sources, remet en jeu le silence — ou peut-être la parole — de celui qui, si l'on en suit le pacte de lecture arthurien, a prévu la bataille de Salesbières, le combat de Mordred contre Arthur, la mort du premier et la disparition du second. L'enchanteur aurait-il lui-même provoqué le désenchantement, le dessèchement du royaume de Logres ? L'aurait-il fait volontairement ou malgré lui ? Ses intentions sont, comme on le voit dans les continuations du Merlin en prose, régulièrement questionnées par le diable lui-même. D'ailleurs, la branche arthurienne s'étant imposée comme « principale » veut que Morgane la fée, mère de Mordred, ait été son élève. D'un point de vue purement logique, elle aussi, par conséquent, aurait pu prévoir le déroulement des événements. La réécriture mordretienne, dès lors, ne peut que questionner, même de manière implicite, l'arrangement des faits. La mise en tragédie évoquée plus haut est-elle cause ou conséquence de l'attentisme de certains personnages, normalement au courant de l'affiliation entre le mal et Mordred ?

Ce questionnement sur les intérêts et les véritables intentions des personnages surplombants favorise alors le renversement des valeurs, et *in fine* la réhabilitation de Mordred. En effet, si tout était connu d'avance, Mordred reste-t-il un motif du mal implacable et absolu, ou était-il un mal pour un bien, un événement dont il faut nécessairement s'accommoder, un point final au segment littéraire arthurien ? La symbolique temporelle de Mordred est-elle associée au temps chrétien, linéaire par excellence, s'acheminant vers une fin et un progrès, ou n'est-elle qu'une boucle enfin bouclée, « toujours recommencée » ? La bataille de Salesbières deviendrait-elle un nouvel an zéro, un nouveau départ qui pourrait alors créer une nouvelle base pour les réécritures et qui par exemple proposerait un Mordred survivant ?

Le renversement des valeurs fait-il alors de Mordred un *antéchrist*<sup>377</sup>, un opposant non plus seulement aux héros de la légende arthurienne, mais plutôt à sa morale trop pure et trop idéalisée, pas assez humainement marquée non pas dans les romans, mais dans l'imaginaire collectif construit en co-texte de la mythologie arthurienne ? Les réécritures du corpus, parce qu'elles proposent la mise en personnage étudiée plus haut, bâtissent-elles autour de Mordred une christianisation<sup>378</sup>, au sens propre, une élection de Mordred en tant qu'entité plus humaine, plus conforme au patron de construction du lecteur moderne ? Cet extrémisme au carré questionne dès lors le juste milieu humain par la catharsis du lecteur. A cause du renversement des valeurs et du nouveau caractère « bon » de Mordred, peut-on penser qu'il est la victime expiatoire d'une trop grande perfection, d'une trop grande beauté et d'une trop grande bonté, communes à tous les autres chevaliers de la cour d'Arthur ?

### 1.3.1. Programmation de Mordred

Les transferts analysés précédemment provoquent un déséquilibre, ou plus précisément un nouvel équilibre, résultat de la réorganisation des interactions entre les personnages. Les variations au sens musical du terme de ces derniers offrant une vision contrapuntique de leurs interactions, posent le problème de la conscience de certains personnages. Comme on peut distinguer une branche potentielle autour de la péripétie « Lancelot a pu avoir la tentation de tuer le mal dans l'œuf » dès les textes médiévaux, on s'aperçoit que certains auteurs contemporains brodent sur la branche « Merlin, Morgane et autres personnages merveilleux savaient mais n'ont rien fait ». Il est nécessaire de questionner les intentions véritables de ceux qui guident Mordred sur la voie qui est la sienne, et ce dans les textes-sources tout autant que dans ceux du corpus, puisque ces derniers tirent leurs univers parallèles des premiers.

On observe un processus bilatéral : plus Mordred devient important, plus il est aiguillé dans son destin, et plus il est aiguillé, plus il devient important. Questionner les raisons des personnages qui l'aident directement ou non dans son usurpation du trône, mettre en scène les arguments qu'ils avancent pour intervenir ou non auprès de Mordred, fait partie intégrante du renversement de la culpabilité qui lui échoit. Considérons par exemple la simplification voulue pédagogique de Meg Cabot, *Avalon High*. Un professeur de Lettres, équivalent de Merlin, explique à sa classe que l'élève nommé Marco qui l'a agressé l'année précédente, est une réincarnation de Mordred. Il précise cependant que la culpabilité de Mordred est le résultat des « forces du Mal » : « *That's when the Dark took him completely,*

---

<sup>377</sup> *A priori* figure de l'imposteur maléfique tentant de se faire passer pour le Christ. Pour Nietzsche, il y a eu une inversion des valeurs chrétiennes avec l'extension du modèle chrétien occidental. C'est cette inversion des valeurs, *via* le système du mensonge, qui servira d'axe à cette identification de Mordred comme antéchrist dans une partie de la matière de Bretagne.

<sup>378</sup> La christianisation est d'abord le fait de rendre chrétien, cependant, le mot étant basé sur « christ », du grec *χριστός* (*khristós*), nous l'employons au sens étymologique. La christianisation de Mordred est le processus qui fait de lui un nouvel « oint », un personnage nouvellement consacré, d'abord par l'intérêt que les œuvres du corpus lui portent, mais aussi de nouvelles instances à l'intérieur même de ces œuvres. Voir 2.2.

*and made him one of their own* »<sup>379</sup>. L'équivalent de Merlin évoque l'ambiguïté mordretienne, sa méchanceté consubstantielle étant ici questionnée par la tournure passive de la phrase, dans laquelle Mordred, *via* le pronom personnel COD *him* est plus un agi qu'un actant.

Or, si l'on revient aux origines de la matière de Bretagne, on passe nécessairement par les origines de Merlin. Dans les textes fondateurs de Geoffroy de Monmouth, comme l'explique Carlos Alvar, « *el joven Merlín profetiza luego la caída de Vortiger (el dragón blanco), el retorno de Uterpandragón (el dragón rojo), et reino de Arthur (simbolizado por un jabalí) y la historia futura de los bretones* »<sup>380</sup>. Comme nous l'avons vu précédemment c'est dans *l'Historia Regum Britanniae* que Mordret occupe progressivement le rôle d'un personnage fameux, doté d'une *fama* qu'il ne faut pas oublier pour son action dans l'histoire du royaume breton. D'un point de vue logique, donc, Merlin est censé pouvoir prévoir la « fameuse » bataille de Salesbières, située dans une plaine qu'il a d'ailleurs marquée lui-même, selon les textes, d'une pierre blanche — et même de plusieurs puisqu'il est supposé être l'instigateur de Stonehenge. D'ailleurs, Mordret n'est bien qu'un « passage obligé » entre le règne de Vortigern et la conquête normande, si l'on considère les *Prophetiae Merlini*. C'est un événement crucial dans la chronologie historique et surtout dans la chronique contemporaine de Geoffroy de Monmouth. D'après l'analyse de Martin Aurell : « *Mordred, qui trahit Arthur et provoque sa mort, est également son neveu par sa sœur, tout comme Etienne de Blois envers le roi Henry Ier, dont il n'a pas respecté les dernières volontés en dépit de son serment.* »<sup>381</sup>. On s'aperçoit que Mordred, plus qu'un ennemi à combattre, est l'un des premiers personnages « à clef », donc nécessaire vis-à-vis des référents réels.

L'apogée arthurienne du pays de Galles, la conquête de celui-ci par les Saxons, sa conquête par les Normands et les succès d'Henry II Plantagenêt ne peuvent avoir lieu sans le rôle littéraire de Mordred. Le chroniqueur associe Mordret et le moment final de l'arthurien, moment obligé pour que la Bretagne renaisse de ses cendres grâce aux efforts des Bretons insulaires. Comme l'explique Martin Aurell : « *Avant Geoffroy, Merlin était donc associé à des vaticinations de propagande, dont le but était d'encourager la lutte des Bretons et des Saxons, puis des Gallois contre les Normands.* »<sup>382</sup> Mordred, en tant que motif du prophétisme, est non seulement inévitable, mais aussi primordial, il est une transition essentielle à l'histoire, en tant que période chronologique. Parce qu'il permet d'abord la chute arthurienne et le retour des Saxons, il est primordial pour la propagande galloise. Mais dès la récupération du mythe par un auditoire et une idéologie anglo-normands, son importance devient vitale, presque au sens propre, pour Henry II Plantagenêt. La prophétie sur un Mordred à l'origine de la blessure qui pousse Arthur à se retirer du

---

<sup>379</sup> « C'est à ce moment-là que les forces du Mal ont mis la main sur lui et en ont fait l'un des leurs... » Trad. CHICHEPORTICHE, Josette, *Avalon High : Un Amour légendaire*, op. cit., p. 281, d'après CABOT, Meg, *Avalon High*, op. cit., p. 212.

<sup>380</sup> « Le jeune Merlin prophétise ensuite la chute de Vortigern (le dragon blanc), le retour d'Uterpandragon (le dragon rouge), le règne d'Arthur (symbolisé par un sanglier) et l'histoire future des Bretons ». Trad. ori. in ALVAR, Carlos, op. cit., p. 205.

<sup>381</sup> AURELL, Martin, op. cit., p. 139.

<sup>382</sup> *Id.*, p. 213.

monde est *in fine* celle qui permet l'association Henry II / Arthur. « *Ces vaticinations ont, d'ailleurs été surtout utiles au roi dans les contrées celtiques, où elles étaient susceptibles d'être crues et d'altérer le comportement de leurs auditeurs.* »<sup>383</sup>, toujours selon Martin Aurell.

Dès lors, le rôle de Merlin se spécialise avec Robert de Boron qui en fait un « *profeta de guerra* »<sup>384</sup>, « *un verdadero consejero político que interviene en el diseño de las estrategias militares de Arturo* »<sup>385</sup>. C'est ainsi que Merlin, avant même qu'il ne soit né, orchestre une parodie de l'enfance d'Arthur, pour un Mordret destiné à provoquer la mort de celui-ci. Dans le *Merlin*, le personnage éponyme est à l'origine du May Day Massacre, c'est-à-dire de l'assassinat de tous les enfants innocents nés le premier 1er mai après la réunion des Barons à la Croix Noire. La prophétie est faite à Arthur de la manière suivante : « *Apprenez que vous serez plongé dans la douleur et mené à votre perte par un chevalier qui est déjà conçu mais n'est pas encore né. Ce royaume sera entièrement détruit. Tous les nobles, tous les preux chevaliers du royaume de Logres seront massacrés et ce pays sera dépouillé de tous les bons chevaliers qui y vivront de votre temps. Ainsi cette terre sera-t-elle dévastée sous les coups de ce maudit.* »<sup>386</sup>

Ici, le terme *maudit* n'est donc pas seulement une insulte à l'ennemi, mais il est à prendre au sens propre, « celui dont le mal est dit », stigmatisé par une prédiction sinistre, contraire à la tradition des bons présages sur la descendance royale. Il n'est pas *maudit* par ses propres agissements vis-à-vis d'autrui, c'est autrui qui *maudit* ses agissements. À Arthur qui l'interroge (« *Logres sera détruit par un seul chevalier. Ne vaudrait-il pas mieux que ce chevalier, responsable de cette catastrophe, soit mis à mort, et lui seul, plutôt que tant de gens périssent à cause de lui ?* »), Merlin répond : « *Seigneur, je pense en effet que ce serait préférable si l'on considérait le bien du royaume mais, même si le royaume y gagnait quelque chose, moi j'y perdrais trop, car j'y perdrais mon âme qui m'est plus chère que tout ce pays. Je me tairai donc car je préfère le salut de mon âme à celui du royaume.* »<sup>387</sup>

Dès lors, on note une ambiguïté dans le comportement de Merlin. Pourquoi avoir annoncé le début de la fin à Arthur, pourquoi lui avoir désigné cette épée de Damoclès qu'est sa faute, en partie inconsciente, lors de la réunion nocturne à la Croix Noire ? La logique structuraliste de l'archétype littéraire du prophète, incarné par la Pythie de Delphes, veut qu'en verbalisant un *fatum*, le prophète le provoque par personne interposée. Il y a un enchaînement logique : Merlin révèle le futur, Arthur s'inquiète, tente de le contrecarrer et ne fait que le précipiter. Or, ayant vu précédemment que les réécritures, et en particulier celles réhabilitant Mordred, utilisaient des décalages, des interstices du tissu arthurien qui peuvent faire sens une fois interprétés dans un processus de déculpabilisation, on ne peut s'empêcher de se demander ce qui aurait pu se passer si Merlin s'était tu. Cette parole de Merlin, puis cette apparente inaction sont-elles une incohérence, à l'instar de celles qui font s'effondrer d'eux-mêmes les faux

---

<sup>383</sup> *Id.*, p. 273.

<sup>384</sup> « Un prophète de guerre » in ALVAR, Carlos, op. cit., p. 206.

<sup>385</sup> « un véritable conseiller politique qui intervient dans l'esquisse des stratégies militaires d'Arthur. »

Trad. ori. *Ibid.*

<sup>386</sup> D'après le *Merlin* en prose, op. cit., p. 196.

<sup>387</sup> *Id.*, p. 197.

témoignages à charge contre les incriminés et qui légitimeraient toutes les réécritures pro-mordretiennes ? Ou relèvent-elles seulement d'une cohérence autre, celle d'un système où Merlin pourrait *avoir envie* que Mordred détruise le royaume de Logres, soit par fidélité à son ascendance paternelle — Satan —, soit pour un motif autre ?

Jacques Roubaud et Florence Delay jouent avec ce caractère confus des agissements de Merlin vis-à-vis de ses prophéties destinées à Morgane, laquelle ne le consulte que pour obtenir des informations sur la manière de détruire le royaume de Logres. Ainsi dans la scène 2 « Morgane parle à Merlin » de l'acte VIII « La fin des Temps aventureux », le raisonnement de Merlin quant à ses prophéties tend vers l'aporie : « *Sachez que je prédis car je prédis qu'il faut que vous sachiez...* »<sup>388</sup>

Philippe Walter, qui certes analyse le personnage de l'ermite chez Gautier Map plus que l'ambiguïté du libre arbitre de Merlin chez Robert de Boron, montre que Mordret est programmé par les instances supérieures de la matière de Bretagne.

« *Aucun choix, aucune liberté n'est laissée à Mordret qui ne peut voir qu'insulte gratuite dans les vociférations du vieillard ; le pire reste l'aspect totalement inéluctable d'un avenir tout tracé. Mordret ne peut que réagir avec la violence qui sera la sienne et qui marquera ainsi le début de la réalisation de la prophétie. On peut d'ailleurs appeler cela une malédiction plus qu'une prophétie.* »<sup>389</sup>

Or le personnage de l'ermite, s'il n'est pas totalement superposable à celui de Merlin, n'est pas sans rappeler l'enchanteur : Merlin a la fâcheuse tendance d'apparaître à ceux qu'il veut guider — en l'occurrence qu'il voudrait perdre — par le biais d'une métamorphose. Tantôt c'est un enfant, tantôt un animal : les traits d'un vieillard ne seraient qu'un masque de plus à son actif.

Dans le cycle du Pseudo-Gautier Map, le narrateur, comme nous l'avons vu précédemment, se laisse emporter, lorsqu'il présente Mordret, par une prolepse qui certes évoque le carnage de Salesbières, mais aussi par une prolepse plus générale, qui ne laisse deviner qu'une partie très floue des crimes de Mordret vis-à-vis du code de la chevalerie. Prolepses qui vont être prononcées dans l'univers diégétique par l'ermite, lui aussi pourvu du don de voyance. Gautier Map explique que Mordret « *ocist moult de gent en sa vie... Cil Mordrés ne fist onques bien, fors les II. premiers ans qu'il prist armes, et nonpourquant fu il moult biaux de cors et de membres.* »<sup>390</sup> Parmi les « moult de gent » se trouve l'ermite qui révèle au principal concerné sa véritable identité et son destin. La rencontre avec l'ermite correspond à la date butoir des « *II premiers ans qu'il prist armes* ». En tuant l'ermite, il tue *a priori* un innocent comme le pense Lancelot, donc se parjure quant au code de la chevalerie, mais il tue aussi un saint homme, donc rompt définitivement avec son innocence de bon chrétien. Or, comme Mordred l'explique à Lancelot qui est témoin de tout cela — et à travers lui, le lecteur —, il lui semble avoir été maudit par l'ermite : « *N'avés vous oï, fait Mordrés, quel diable il me disoit ? Si m'aït Dix, il*

---

<sup>388</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 457.

<sup>389</sup> WALTER, Philippe, in Notes, in *Le Livre du Graal*, volume III, op. cit., p. 1544.

<sup>390</sup> Cf. note 185.

*me poise quant je ne l'ai piecha ocis.* »<sup>391</sup> Comme la parole ambiguë de Merlin dans le Pseudo-Robert de Boron, la parole de l'ermite est équivoque. Celui-ci insiste pour que le qui-pro-quo qui l'unit à Mordret lors de leur premier dialogue soit levé.

Il lui explique d'abord :

*« Mordret, sés tu pour coi je di que tu es li plus maleüreus chevaliers del monde ? Je te di pour ce que tu feras encore plus de mal que tous les homes del monde. Car par toi sera mis a destrusion la grant hautece de la Table Reonde et par qui morra li plus prodrom que on sace qui tes peres est et tu morras par sa main. ... Si te pues molt hair quant tant de prodromes morront par tes mains. »*<sup>392</sup>

Et lorsque Mordret se récrie, l'ermite insiste :

*« Certes, fait li prodo, non fist, ains t'engendra uns autres rois qui mix vaut... Et sés tu qui li serpens est ? Ce es tu. Tu es vraiment serpens, car tu es hom sans pitié et sans debonairété et tout ensi est il de toi... Tu feras plus de mal a ton pooir en un jour que tous tes parentés ne face de bien en sa vie. Et je meïsmes qui sui si vix que jamais ne deüsse morir par armes me sentirai de ta cruauté, car tu m'ocirras de ta main, ce sai je vraiment. »*<sup>393</sup>

C'est donc un langage performatif qu'utilise l'ermite. Mordred ne peut que subir son destin, en être victime, comme s'il n'était que façonné par la diction fictionnalisante du vieillard. Plus qu'un mal inné, il est lié à un mal subi malgré lui et qui est, en même temps, nécessaire à la justification des autres intertextes antérieurs sur lesquels s'appuie Gautier Map.

Ainsi, dès les textes médiévaux, Mordred incarne le dilemme des détenteurs du don de voyance : celui d'intervenir pour autrui ou d'assurer son salut individuel, et plus précisément dans le cas de Merlin, celui de suivre l'héritage chrétien et salvateur de sa mère ou son engendrement programmé par le diable. Merlin, en laissant « le serpent » croître, cède-t-il à sa part paternelle, ce qui ferait de Mordred une seconde extension de la part diabolique de Merlin, qui lui-même ne serait qu'une extension première du Diable ? Merlin opte dès le texte médiéval pour l'individualisme attentiste : « *Je préfère le salut de mon âme à celui du royaume* », dit-il chez Robert de Boron — sans qu'il y ait là de sens péjoratif à l'expression.

C'est aussi cette prescience à demi-dévoilée par une entité supérieure qui configure le Mordred de Thierry Di Rollo, dans *Bankgreen*. Pellée, qui force Mordred à choisir entre ses souvenirs ou son don pour le meurtre, sait que l'élection de ce dernier va avoir des

---

<sup>391</sup> « N'avez-vous donc pas entendu les diableries qu'il me disait ? répliqua Mordret. Dieu m'aide, je regrette bien de ne pas l'avoir tué plus tôt ! » Trad. GROSSEL, Marie-Geneviève, *Id.*, p. 600.

<sup>392</sup> « Mordret, sais-tu pourquoi je dis que tu es le plus malheureux des chevaliers du monde ? Je te le dis parce que tu feras encore plus de mal que tout homme au monde : c'est par toi que sera détruite la noblesse suprême de la Table Ronde, c'est par toi que mourra le plus malheureux de tous ceux que l'on connaisse, celui qui est ton père, et c'est de sa main que tu mourras. ... Oui, tu peux concevoir de la haine contre ta propre personne, toi qui tueras tant de vaillants chevaliers de ta main. » *Id.*, p. 598.

<sup>393</sup> « Certainement pas, répliqua le vieillard. C'est un autre roi qui t'a engendré, qui est de plus grande valeur... Sais-tu qui symbolise le serpent ? C'est toi ! Tu es un véritable serpent, car tu es sans pitié et sans noblesse, ainsi de toute ton existence... Tu mettras tout ton pouvoir à faire en un seul jour plus de mal que tes parents n'auront fait de bien durant toute leur vie. Moi-même qui suis si vieux que je n'aurais jamais dû mourir par les armes, je souffrirai de ta cruauté puisque, je le sais en vérité, tu vas me tuer de ta main. » *Id.*, p. 600.



conséquences. Pellée annonce à sa future victime les effets de son choix par prolepse. « *Ce que tu me proposes n'est pas un choix*, déclare Mordred face au chantage de Pellée, *parce que la réponse va de soi.* »<sup>394</sup> Or la réplique de Pellée montre que celui-ci a déjà prévu les agissements de Mordred : « *Je m'en doutais.* »<sup>395</sup> Exactement comme dans les hypotextes arthuriens, où la culpabilité à venir de Mordred résidait dans sa future responsabilité de Salesbières, sur *Bankgreen* Mordred porte d'avance le poids des morts qu'il va causer : « *Tu étais, en arrivant jusque-là, aussi lourd que toutes ces morts semées sur ton premier chemin, varanier. Tu repars allégé de toutes celles qui t'attendent sur le deuxième.* »<sup>396</sup>

Ces deux phrases sont plus importantes qu'elles ne paraissent au premier abord. L'image du personnage « lourd » des morts de sa voie première peut évoquer le type mordretien médiéval, consommé en tant que produit littéraire par Thierry Di Rollo dans son existence de lecteur écoutant les voix des pseudo-chroniqueurs de l'arthurien, tels que Gautier ou Robert. Tandis que le nouveau départ évoque un deuxième type mordretien : celui qui chemine à travers l'univers de *Bankgreen*. A travers les paroles de Pellée et le choix qu'il propose au varanier, se joue la successivité de l'ancien Mordred et du Mordred ressuscité. A un niveau supra-littéraire, c'est la rupture entre Mordred ennemi et mauvais et Mordred réévalué et réhabilité qui apparaît, de la même manière que Merlin et l'ermite provoquaient la rupture entre le Mordret fidèle aux lois de la Table Ronde et le Mordret allié des Saxons. D'ailleurs, c'est à partir de ce changement de Mordred par Pellée que le varanier va se retourner contre le peuple anciennement son allié, comme Mordret se retournait contre les autres chevaliers.

Ainsi, la prescience des personnages surplombant la matière arthurienne, loin d'évacuer le danger potentiel qu'est Mordred, configure celui-ci, le compose de sorte qu'il exécute ce pour quoi il a été pré-conçu. On peut suspecter Merlin ou son équivalent de collaboration avec son géniteur ou avec les forces antérieures à l'ordre arthurien, comme on accuse Morgane de vouloir détruire Logres, Mordred n'étant qu'une mécanique particulière, en rupture avec son rôle *a priori* d'Ennemi. Ainsi chez Imma Mira Sempere, le lecteur est témoin de véritables leçons données à Mordred par sa tante Morgause et Merlin. L'effet Pygmalion que l'on trouve dans la tradition entre Merlin et Morgane, puis entre Morgane et Mordred devient plus direct dans cette réécriture où l'influence de l'enchanteur sur Mordred apparaît par la répétition d'un mot, comme s'il s'agissait non plus seulement d'une simple influence mais bien plutôt d'un pré-formatage de l'enfant par Merlin et Morgane, tous deux tout à fait conscients de leur embrigadement. De cette manière, Merlin explique au jeune garçon : « *Nosotros somos de un linaje que proviene de lejos, de tierras olvidadas de las que Ávalon sólo es un vestigio. Existe una trama formada por hilos que navegan por la historia tratando de dibujar un tapiz inmortal. –Merlín hablaba escrutando al joven con sus dorados ojos.* »<sup>397</sup>

<sup>394</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 246.

<sup>395</sup> *Ibid.*

<sup>396</sup> *Id.*, p. 434.

<sup>397</sup> « Nous autres sommes d'un lignage qui provient de loin, de terres oubliées desquelles Avalon n'est qu'un vestige. Il existe une toile formée de fils qui naviguent à travers l'histoire en essayant de dessiner une tapisserie immortelle. –Merlin parlait en scrutant le jeune garçon de ses yeux dorés. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 45.

Le Mordred de *Sir Mordred* s'approprie la métaphore de la tapisserie : « *He aquí otro hilo del tapiz, otro color con el que todo esto podría ser revestido y vivificado.* »<sup>398</sup> Et plus loin, en contemplant Arthur et Mordred réunis : « *Se dijo que debía redoblar su vigilancia si quería ayudar al plan que llevaría la victoria del nuevo orden a aquellas tierras que tanto habían sufrido.* »<sup>399</sup> Ici, Merlin s'oppose officiellement à l'ordre arthurien, et il noyautte celui-ci avec Mordred, allant jusqu'à considérer non plus Mordred comme une tache dans l'univers arthurien, mais plutôt Arthur comme une tache dans un univers mordretien. Il dit en effet à Mordred : « *Tu padre es una piedra y alguien ha de horadarla.* »<sup>400</sup>

Mordred est donc la première victime du machiavélisme<sup>401</sup> de certains personnages. Le renversement de perspective entre Mordred et autrui qui accompagne la modernité tire sa première légitimation des amplifications de ces *a priori* incohérences manipulatrices. Le rapprochement entre Mordred et Merlin — qui va parfois jusqu'à faire de Mordred un apprenti druide, comme c'est le cas dans la série audiovisuelle *Merlin*<sup>402</sup> — donne à ces Mordreds postmodernes leurs lettres de noblesse. Parce que l'ermite est « *exégète, confesseur et interprète des événements du monde arthurien* »<sup>403</sup>, parce que « *Merlin ... agi[t] sur la royauté et la chevalerie* »<sup>404</sup>, le nouvellement héros Mordred « *parvenu au bout ultime de sa quête devient en quelque sorte un interprète de la volonté divine* »<sup>405</sup>.

L'utilisation de Mordred comme d'un simple instrument dans un processus destructeur ou générateur d'une loi autre que celle de la Table Ronde apparaît dans *Graal Théâtre*. Mordred effectue un stage de « criminalité » chez Morgane, stage dont la régie n'est autre que Merlin. Morgane demande, alors qu'elle vient de recevoir Mordred : « *Alors Merlin pourquoi m'as-tu demandé de l'inviter ?* »<sup>406</sup> et Merlin explique que le séjour de Mordred va être aussi enrichissant pour ce dernier que pour son hôte :

« *Parce qu'il est roux que Judas était roux que Judas était traître que les traîtres sont roux et tous les roux des traîtres. Vu la future carrière criminelle de Mordret qui crois-moi petite Morgane marquera son époque j'espérais que sa présence t'aiderait un peu à sortir de cet affadissement narcissique dans lequel tu es tombée depuis ton échec et ton exil.* »<sup>407</sup>

Elle est même désignée comme le début de la fin par Jacques Roubaud et Florence Delay. Au moment où Merlin prédit par aporie, Morgane, qui n'a d'autre but que de

<sup>398</sup> *Id.*, p. 241.

<sup>399</sup> « Il se dit qu'il devait redoubler de vigilance s'il souhaitait mettre en place le plan qui conduirait à la victoire du nouvel ordre sur ces terres, qui avaient tant souffert. » Trad. ori. *Id.*, p. 70.

<sup>400</sup> « Ton père est une mauvaise herbe et quelqu'un doit l'arracher » Trad. ori. D'après *Id.*, p. 204.

<sup>401</sup> A entendre au sens propre, c'est-à-dire conformément à l'esthétique et à la philosophie de Machiavel, et plus précisément à celle qu'il évoque dans *le Prince*. Nous sommes ici dans une scène de formation d'un futur roi par un sage, toutes proportions gardées, c'est le modèle du miroir des Princes qu'incarne la relation entre Sénèque et Néron. Le Prince, pour être un bon gouvernant, ne peut se laisser influencer par ses perceptions privées.

<sup>402</sup> Série télévisée britannique, créée par la BBC One, entre 2008 et 2012.

<sup>403</sup> BERTIN, Georges, op. cit., p. 57.

<sup>404</sup> *Ibid.*

<sup>405</sup> *Ibid.*

<sup>406</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 390.

<sup>407</sup> *Idid.*

détruire le royaume de son frère Arthur, réplique à l'enchanteur : « *J'ai besoin de toi pour que tu dises comment il peut servir mes plans.* »<sup>408</sup> Le sage refuse de répondre. Mordret, en tant qu'instrument de mort parce que fruit d'un inceste, est indicible<sup>409</sup>. C'est pourquoi Merlin, qui « *est la représentation de ce qui ne peut être dit et de tout ce qui peut être dit* »<sup>410</sup>, ne peut que lui suggérer de réfléchir. Or la réplique précédente de Morgane révèle justement, et « malgré elle », comment la fée peut utiliser un Mordred adolescent et manipulable pour en faire un mal nécessaire à son but : « *Tu comprends bien que je ne peux pas lui révéler qu'il est le fils de mon frère et de ma garce de sœur.* »<sup>411</sup> Toute l'ironie de la réplique réside dans la connaissance des hypotextes par le lecteur. D'une part, dans ces derniers, la révélation de Morgane est celle faite à Arthur concernant l'adultère de Guenièvre et de Lancelot, révélation sur laquelle Mordret renchérit en prenant sur le fait les deux amants. D'autre part, la connivence du « tu comprends bien », s'adresse aussi au lecteur assidu du cycle de Gautier Map qui, au vu du destin de l'ermite lorsqu'il révèle à Mordret la véritable identité de son père, hésiterait tout autant que la fée à répondre à l'interrogation de l'adolescent.

La manipulation de Mordred par Morgane est en soi peu surprenante. Nous reviendrons plus tard sur l'utilisation féministe de Mordred par Morgane ; cependant il est essentiel de rappeler que, parce que la fée est souvent considérée comme l'un des principaux antagonistes de l'organisation arthurienne, Mordred semble logiquement un biais nécessaire à ses agissements. Il est un mal nécessaire à un mal plus grand et plus radical. Mais dès lors que le relativisme frappe, que la fée acquiert le rôle de personnage central : par exemple chez Michel Rio dans le *Morgane*, Mordred devient un mal nécessaire à un bien recherché, en contradiction seulement avec un bien antagoniste. Il n'y a donc plus besoin d'évacuer le problème potentiel que représente Mordred, il faut au contraire le mettre en avant et l'amplifier, l'utiliser pour noyauter le royaume de Logres, comme dans une partie d'échecs — ce que suggère d'ailleurs l'importance des échecs dans la quête de la Bête Glatissant du Perceval dans *Graal Théâtre*.

Ce caractère non plus attentiste, mais bien actif et antinomique de Merlin est déjà en germe dans le Pseudo-Robert de Boron. En prophétisant les actions de Mordred, Merlin, sous les traits de l'homme le plus grand qu'ait jamais vu Arthur, suggère au roi de regrouper les enfants dans un navire sans pilote. Au même moment donc, Loth, se pliant aux souhaits d'Arthur de se voir envoyer tous les enfants nés le 1<sup>er</sup> mai, met son cadet à bord d'un navire qui fait naufrage. Or la date du 1<sup>er</sup> mai symbolise en soi à la fois une cyclicité et une stricte opposition. Le 1<sup>er</sup> mai est d'une part une naissance (celle de Mordret) d'autre part une mort (celle d'Arthur). Comme le résume Tyler Tichelaar, cette date du May Day massacre est symbolique de cette double orientation du temps arthurien, de celui de la décision et de l'acte royal.

---

<sup>408</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 458.

<sup>409</sup> Parce que nous sommes au théâtre, la mort reste frappée d'infamie, on ne la montre pas et on ne l'évoque qu'à demi-mot. Merlin refuse de dire à Morgane comment elle peut provoquer la fin arthurienne, c'est donc qu'il refuse de « montrer » comment Mordret rime avec mort.

<sup>410</sup> BLOCH, Howard, « Le rire de Merlin », in HÜE, Denis (dir.), *Fils sans père*, op. cit., p. 39.

<sup>411</sup> *Ibid.*

« *Mordred's birth on May Day is symbolic because in the Celtic world the night before May 1st was the Eve of Beltane, the festival of the Celtic God of Death. May 1st is also a day that traditionally represents new birth. Mordred's birth symbolizes new life, but it also connected to Beltane because with Mordred's birth will come death. Metaphorically speaking, Mordred's birth is Arthur's death because Mordred will be the cause of Arthur's death.* »<sup>412</sup>

Cette double temporalité actuelle inversée entre le père et le fils fonctionne par l'opposition à venir entre leur parcours. Là où l'adoption d'Arthur par Autor, son service d'écuyer auprès de son fils Keu, orchestrés directement par Merlin, avaient produit le roi breton Arthur, l'adoption par Nabor de Mordret, le service d'écuyer que celui-ci réalise auprès de Sagremor, produisent, programment le roi « saxonisé » Mordred, donc *in fine* la chute de Logres. C'est ce parallélisme des enfances et des fraternités entre l'écuyer et son frère adoptif que Florence Delay et Jacques Roubaud décident de rajouter à la pseudo-traduction fidèle du texte médiéval *La Mort le roi Artu*, dans la scène finale « Salesbières » de *Graal Théâtre*. L'affrontement entre Arthur et Mordret passe par une déclaration d'amour du roi à son frère de lait alors que « *Sagremor le Dérégulé... il s'enchanté à l'idée d'affronter enfin Mordret qu'il hait depuis leur enfance commune en Amalfi* »<sup>413</sup>

C'est cette paternité des faits de Merlin que certains auteurs contemporains questionnent et mettent en avant. Considérons, par exemple, la transition entre l'avant-dernier tome « Gwenhwyfar la guerrière » et le dernier tome « Medrawt » de ce qui se veut la transcription de « *l'épopée celtique* » en bande dessinée de David Chauvel et de Jérôme Lereculey. La première planche du tome 9 présente le même décor que la dernière planche du tome 8 et illustre un dialogue entre Myrddin et Morgwen. C'est effectivement le départ et l'inaction, voire l'attentisme de Myrddin qui font le lien entre les deux volumes. La dernière planche du tome 8 Morgwen, face aux reproches de Merlin demande : « *Pourquoi ne pas l'[Medrawt] avoir tué, alors ?!* »<sup>414</sup> Le sage, *a priori* moins affirmatif que celui de Robert de Boron répond par une question rhétorique « *En avais-je seulement le droit ? Ou bien la volonté ?* »<sup>415</sup> Si l'on retrouve là le dilemme camusien<sup>416</sup> de Merlin, hérité du texte médiéval — et renforcé par le dessin lui-même montrant Merlin dans la position symbolique de l'inactif : la position assise —, on constate que les auteurs questionnent sur une seule vignette, qui occupe la moitié de la page, non pas tant l'attentisme passé de Myrddin, mais celui qui s'avère être en cours. La première vignette de la page a montré un Medrawt avancé en âge derrière les équivalents celtiques de Nabor

---

<sup>412</sup> « La naissance de Mordred le 1er mai est symbolique car dans le monde celtique, la nuit précédant le 1er mai était la veille de Beltane : la fête du Dieu celtique de la mort. Le 1er mai est également un jour qui représente traditionnellement une nouvelle naissance. La naissance de Mordred symbolise une nouvelle vie, mais elle est également liée à Beltane car avec la naissance de Mordred viendra la mort. Métaphoriquement parlant, la naissance de Mordred est la mort d'Arthur parce que Mordred sera la cause de la mort d'Arthur. » Trad. ori. D'après TICHELAAR, Tyler R., op. cit., p. 69.

<sup>413</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 595.

<sup>414</sup> CHAUVEUL, David, LERECULEY, Jérôme, *Medrawt : le traître*, op. cit., p. 104.

<sup>415</sup> *Ibid.*

<sup>416</sup> Tout rappelle dans cet argumentaire la prise de position de Camus, en contradiction avec *Les Mains sales* de Sartre, à travers le personnage de Kaliyev, dans les *Justes*. Kaliyev ne peut se résoudre à lancer la bombe destinée à tuer le grand-duc, lorsqu'il l'aperçoit, dans la calèche, accompagné de ses enfants.

et Sagremor, qui esquisse d'ores et déjà son sourire sournois, c'est-à-dire le motif descriptif de son essentialisation stigmatisée par le mal. De cette manière, l'attentisme de Merlin n'est plus justifié par une quelconque jeunesse ou innocence de Mordred, mais plutôt par une faiblesse ou une fatigue de Merlin, face au caractère inéluctablement mauvais de Medrawt, et de l'homme imparfait, chevalier impossible de la Table Ronde.

Morgwen continue à questionner le sage: « Et pourquoi ne pas le faire maintenant ? » Et Myrddin d'asséner : « Je n'en aurais de toute façon pas la force et le peu qui me reste doit désormais être gardé pour ma dernière tâche, celle qui résultera de ton inconséquence et qui sera la plus douloureuse de ma longue, de ma désormais trop longue existence... »<sup>417</sup> Dans cette réplique l'événement insurmontable que représente Mordred semble subordonné à l'entreprise de diction de la matière arthurienne par Merlin. Mordred ne devient qu'un motif fondamental — à la fois fondement, toile de fond et extrémité de la fondation arthurienne — à la fictionnalisation par le sage des aventures qu'il a lui-même produites et qu'il narre pour la postérité.

Mordred semble donc épargné par Merlin qui ne l'évacue ni de la terre de Logres ni de la matière arthurienne qu'il va dicter à Blaise, dans *Graal Théâtre*, pour la bonne raison qu'il n'est plus seulement un représentant du Mal, mais plutôt un mal nécessaire à la conclusion de l'entreprise narratologique de Merlin, base de tous les intertextes arthuriens.

Considérons par exemple le *Mordred* de Justine Niogret. C'est bien la prescience, non plus de Merlin mais de sa mère, qui commence l'épopée mordretienne. Dans une nouvelle prolepse, elle évoque le futur combat entre le père et le fils : « *Il faut une victime à toute histoire. Il faut l'argent du miroir éteint pour que certains parviennent à voir leur visage. Une chandelle sans nom pour que les scarabées dansent. A tout héros, il faut son reflet. Un perdant, pour que d'autres gagnent.* »<sup>418</sup> Notons ici le rythme ternaire sur l'impératif catégorique impersonnel « il faut » — qui marquait déjà la nécessaire prophétisation insensée de Merlin dans *Graal Théâtre*. Cette prescience est d'ailleurs la source d'une question d'Arthur sur le non-avortement de Morgause, donc d'une certaine manière son attentisme : « *Tu aurais pu refuser que l'esprit vienne dans ton ventre, fit Arthur... Les herbes apprises de notre enfance, les potions que tu connais mieux que moi ? Tu avais le choix. Tu aurais pu prendre une autre route.* »<sup>419</sup> Or comme le Pseudo-Map, Justine Niogret évoque une date-butoir à laquelle Mordred devient le vecteur du mal *sine qua non* : « *J'ai perdu le compte [du calendrier] sans doute parce que la date me faisait peur* »<sup>420</sup>.

On a vu jusqu'ici que les personnages surplombants se voyaient toujours affectés d'un discours proleptique concernant le rôle crucial de Mordred, et que ledit discours était plus en faveur d'un laissez-faire voire d'une provocation des faits que d'une tentative pour éviter Salesbières. Florence Delay et Jacques Roubaud mettent donc en scène cette tragédie de l'acte de diction qui façonne Mordred comme un mal pour un bien. L'un des

---

<sup>417</sup> CHAUVEL, David, LERECULEY, Jérôme, *Medrawt : le traître*, op. cit., p. 104.

<sup>418</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 20.

<sup>419</sup> *Id.*, p. 71.

<sup>420</sup> *Id.*, p. 73.

jeux structuralistes de l'œuvre, nous l'avons vu avec l'effet Moebius<sup>421</sup>, s'exerce grâce au renversement du lien hypotextes / hypertexte. La paternité du Mordred en tant que mal non plus fondamental mais fondement de l'entreprise narrative de Merlin apparaît à la clôture de *Graal Théâtre*. On constate que le récit de la bataille de Salesbières est une réadaptation du texte médiéval selon les codes poétiques de l'épopée :

« Parmi l'host de Mordret il y avait encor  
Les barons du royaume soudoyés avec l'or du royaume.  
Le traître avait plongé ses mains dans le trésor  
Que le roi trop confiant avait mis en sa garde...  
Ils ont une faim d'ogres  
Mordret leur a promis tout le butin de Logres.

...  
Plus prompte que l'éclair Escalibour flamboie  
Jusqu'au cœur de Mordret se fraye sa roite voie.  
D'un seul coup de l'épée Arthur perce son fils.  
Le coup est si violent qu'il crève la poitrine  
En traversant. La plaie béante, énorme abîme,  
Est si profonde qu'elle s'ouvre sur le ciel.  
Girflet y voit passer un rayon de soleil !  
Mordret se sait tué, il reconnaît sa mort,  
Il soulève son bras dans un dernier effort  
Il frappe, le roi tombe, il chute sur Mordret.  
L'un mort, l'autre mourant, ils gisent emmêlés. »<sup>422</sup>

La mort de Mordret permet donc de rebondir vers le texte médiéval de la *Mort le roi Artu*, considéré comme l'aboutissement et la synthèse de tout le cycle arthurien. Le mal de Salesbières est donc nécessaire car il permet, grâce à la structure de *Graal Théâtre*, de relancer la totalité du mythe. C'est d'ailleurs, toutes proportions gardées, le même système que met en place Justine Niogret. Dans *Mordred*, le personnage éponyme survit à Arthur, le roi étant le premier à mourir, son fils le protège de la cavalcade des chevaux et de la mêlée des combattants :

« Arthur baissa sa lame. Ils savaient tous les deux. Alors Mordred courut... et il leva les deux bras, haut, presque à se tordre, et il abattit son casse-tête sur le heaume d'Arthur comme un rocher qui tombe, avec, dans ce coup, tout son amour du monde et de son oncle. Arthur s'effondra... Et puis il mourut. Mordred ne se releva pas. Il resta couché sur le corps d'Arthur, et lorsque la bataille changea encore de route, elle passa sur eux. ... Mordred tenta de chasser les guerriers pour garder Arthur intact, protégé ; debout contre son torse et si serré que leurs armures grinçaient ensemble. »<sup>423</sup>

La révolte de Mordred, son parricide, sont par conséquent la condition *sine qua non* de son sacrifice pour protéger le cadavre de la future légende, ce que Morgause, dès l'incipit, semblait savoir et expliquer à partir de la moralité sur le perdant et les vainqueurs.

---

<sup>421</sup> Cf. 1.2.1, p. 99.

<sup>422</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 592-597-598.

<sup>423</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 164-165.

### 1.3.2. Borne du temps arthurien, boucle de la représentation historique

Parce que Mordred est lié au *passage*, au moment de rupture considéré non pas comme un malheur ni même un échec mais plutôt comme un changement nécessaire favorable à un plus grand bien futur, il est couplé à une métaphore symbolique du temps, comme en témoignent les dernière paroles (prononcées à Logres) de Merlin, dans la tragédie *Mordred* de William Wilfred Campbell. Il dit « *Farewell Arthur ! Mordred, Fare thee well.* »<sup>424</sup> La cyclicité est équilibrée par la formule *farewell* après le processus de crase du groupe *fare thee well*. Or dans la réplique la crase est positionnée en amont, alors que l'expression totale est en aval. Cela symbolise le renversement qui s'opère entre l'initiateur et le destructeur de la grandeur logrienne. Amont et aval sont inversés à partir d'un chiasme entre les noms d'adresse Arthur et Mordred en position finale et initiale dans les phrases où ils apparaissent. Ainsi, Campbell, à travers une formule *a priori* anodine, illustre le renversement dans la perception temporelle associée à Mordred.

Ce n'est cependant pas là une nouveauté des textes contemporains, ni même de la modernité. L'intertexte arthurien médiéval est déjà fort en symboles temporels. Le Temps est un terme « réel » par lequel l'histoire de la Bretagne doit passer pour que les chroniqueurs puissent arriver à rendre compte de leur contemporanéité, comme c'est un aboutissement littéraire au bout duquel la société mythique arthurienne peut connaître les derniers instants de son existence. Or, le temps ayant été métaphorisé géométriquement parlant, il est nécessaire de s'interroger. Si Mordred est un *moment* nécessaire dans un temps donné, à quoi correspond-il ? S'agit-il d'un simple point, à partir duquel tout ce qui a été n'est plus, à la manière de l'Apocalypse ? D'un cercle, représentation d'un cycle immuable dans lequel Mordred n'est plus qu'un motif parmi d'autres ? Ou bien encore d'un vecteur rétroactif, opposé au temps arthurien comme la politique mordretienne semble opposée à celle d'Arthur ? Pour analyser ces représentations potentielles de Mordred, ne faut-il pas, d'ailleurs, garder en mémoire l'inversion progressive des caractères manichéens associés à sa figure ?

L'inceste entre Arthur et Anna, qui résume et incarne tout le Mal futur dont Mordred n'est que l'instrument nécessaire, aboutit à une naissance fixée au 1<sup>er</sup> mai. C'est une date fixe et ponctuelle (au contraire de ce que serait une date aléatoire, par exemple une fête religieuse variable dans le calendrier) : on peut *a priori* identifier Mordred à un point, à la fois point de départ et point d'arrivée de tout le règne arthurien et de toutes les aventures qui vont se dérouler sous Arthur. Le roi Arthur, nouvel Hérode, confisque et confie les innocents le même 1<sup>er</sup> mai. C'est donc une date doublement négative, doublement stérilisante.

---

<sup>424</sup> « Adieu Arthur ! Mordred, adieu à toi. » Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 17.

En fait, la jonction même entre le Medrawt celtique et le Mordret chrétien, si l'on peut dire, est basée sur une correspondance symbolique du 1<sup>er</sup> mai. La naissance de Mordred au mois de mai implique une conception au mois d'août, mois par excellence caniculaire. Or mai est le mois des dragons, des monstres de feu caniculaires qui assèchent et meurtrissent la terre, la rendant *gaste*. Philippe Walter explique que le serpent ignifère est, pour les mythes préchrétiens, l'équivalent du dragon, « *c'est-à-dire un être de feu dont la nature ignée provoque d'effroyables catastrophes. C'est l'analogue du dragon si souvent représenté dans l'art celtique... Le règne du serpent signifierait donc la dévastation du feu caniculaire. On comprend ainsi que le feu du serpent Mordred est appelé à détruire le royaume de Logres.* »<sup>425</sup>

C'est là toute la symbolique du rêve prémonitoire d'Arthur après qu'il a engendré Mordred, rêve prémonitoire, inspiré de celui que fait Hécube chez Pindare à la naissance de Pâris, dont le caractère ardent ne cesse de croître avec l'auto-engendrement de la matière arthurienne. Ainsi dans *la Mort le roi Artu* : « *Ha ! Mordret, or me fais tu connoistre que tu es li serpens que je vi jadis issir de mon cors, qui ma terre ardoit et a moi se prenoit.* »<sup>426</sup> Puis chez Malory, qui va cristalliser les rôles de chacun :

« *Thus was the dream of Arthur: Him thought there was come into this land griffins and serpents, and him thought they burnt and slew all the people in the land, and then him thought he fought with them, and they did him passing great harm, and wounded him full sore, but at the last he slew them. When the king awaked, he was passing heavy of his dream, and so to put it out of thoughts, he made him ready with many knights to ride a-hunting... he set him down by a fountain, and there he fell in great thoughts. And as he sat so, him thought he heard a noise of hounds, to the sum of thirty. And with that the king saw coming toward him the strangest beast that ever he saw or heard of; so the beast went to the well and drank, and the noise was in the beast's belly like unto the questing of thirty couple hounds; but all the while the beast drank there was no noise in the beast's belly: and therewith the beast departed with a great noise, whereof the king had great marvel.* »<sup>427</sup>

Le feu mordretien est donc *a priori* la borne finale du bon fonctionnement de la société arthurienne. Il est le témoin qui marque la décadence chevaleresque au fur et à mesure de sa croissance et de son développement. Dans le premier volume de *Bankgreen*, par

---

<sup>425</sup> WALTER, Philippe, *Arthur : l'Ours et le roi*, op. cit., p. 183.

<sup>426</sup> « Ah, Mordret, tu me montres à présent que c'est toi le serpent que j'ai vu autrefois sortir de mon corps, brûler ma terre et s'accrocher à moi. » Trad. GROSSEL, Marie-Geneviève, *in le Livre du Graal*, volume III, op. cit., d'après *la Mort le roi Artu*, op. cit., p. 1419.

<sup>427</sup> « Il lui sembla qu'en ce pays étaient venus griffons et serpents, et que ces monstres ardaient et meurtrissaient tout le peuple en cette contrée. Puis il lui parut qu'il les combattait et qu'ils lui causaient grande nuisance et le navraient fort peineusement, mais à la parfin il en faisait tuerie. Quand le roi s'éveilla, il fut assez angoissé de son rêve : aussi, pour l'arracher de sa pensée, se prépara-t-il avec moult chevaliers à courir une chasse... Il s'installa près d'une source et plongea en grandes réflexions. Comme il était assis céans, il crut entendre une noise de chiens au nombre de trente. En outre, le roi vit venir vers lui la plus étrange bête que jamais il eût vue ou dont il eût ouï dire. La bête s'approcha de la source et but. Dans le ventre de cette bête, le bruit était semblable à celui de trente couples de brachets glatissant. » Trad. DUBOIS, M-M, *in Le Roman d'Arthur*, d'après *Le Morte Darthur*, MALORY, Thomas, Everyman's Library, trad, RHYS, Ernest, chap XIX, consultable à l'adresse : [https://en.wikisource.org/wiki/Le\\_Morte\\_d%27Arthur/Volume\\_I/Book\\_I/Chapter\\_XIX](https://en.wikisource.org/wiki/Le_Morte_d%27Arthur/Volume_I/Book_I/Chapter_XIX).



exemple, est exposée une défaillance de la caste des varaniers, lesquels disparaissent les uns après les autres, et ce de manière inexplicée. Ils ne sont tout simplement plus fonctionnels dans le monde de Bankgreen, ils n'arrivent plus à se réunir dans les brumes de l'Okar où ils siègent à un équivalent de Table Ronde. « *Le brouillard suspendu dessine les gradins d'une assemblée presque vide. Huit autres varaniers attendent, assis en différents endroits de la structure. Aucune des armures ne cille. Le froid insoutenable de l'Okar ne les indispose pas.* »<sup>428</sup>

Or le début de la fin arthurienne est bien le moment où les chevaliers ne peuvent plus siéger à la Table ronde, soit parce qu'ils sont en quête — vaine — du Graal, soit parce qu'ils s'entretuent sans même se reconnaître. De la même manière, Delay et Roubaud signalent ce moment précis où la Table Ronde cesse d'être ce qu'elle était, volontairement figée dans l'éternité par Arthur, en insistant sur le changement physique, donc consommé de manière définitive, de Mordret -en Mordred. Dans la scène « préoccupation pour la quête » — quête dont on a déjà vu que l'objet était la Bête Glatissant-Graal-Mordret — de l'acte VIII « Fin des temps aventureux », on constate qu'Arthur, avant d'autoriser la récitation d'un nouveau récit, fait l'appel de ses chevaliers et alors que Mordret répond présent, il réplique : « *Qui êtes-vous ? Je ne vous remets pas jeune homme.* »<sup>429</sup> Un conseiller lui répond : « *Mais enfin sire c'est Mordret le plus jeune frère de Gauvain dont vous déploriez l'absence. Il est enfin revenu.* »<sup>430</sup> Arthur s'exclame alors : « *Comme il a grandi. Mes chevaliers ne peuvent rester en place. Comment veut-on que je les aie tous les trois cent soixante-cinq en tête s'ils ne cessent de changer ?* »<sup>431</sup>

Florence Delay et Jacques Roubaud montrent bien ici que Mordred incarne un point de rupture arrêté. Mais ce point est immédiatement étendu, aplati à la manière d'un nouveau vecteur par les deux auteurs puisqu'ils glissent dans la bouche d'Arthur une référence à la linéarité annuelle. Les 365 chevaliers sont plus facilement identifiables : il y a un chevalier pour chaque jour de l'année. Il y a donc une projection, à partir du Mordred grandi, de la société arthurienne dans la réalité temporelle. Mordred n'est donc pas un simple point final, il est un point final à partir duquel commence une nouvelle période. Il est la fin de l'ancien, le début du Nouveau. Il est le temps de la rupture.

D'ailleurs, dès les textes médiévaux, on constate cette association entre Mordred et une nouvelle mouvance politico-historique. Par sa libéralité — ce qu'aujourd'hui on rapprocherait d'un système de corruption généralisée —, Mordred propose aux barons de Logres un système d'existence et de fonctionnement plus simple et plus réaliste que le mythique modèle courtois et arthurien :

« ... ne fina onques Mordret de mander les hauz barons d'Irlande et d'Escoce et des estranges païs qui de lui tenoient terre. Et quant il estoient venuz a lui, il lor donoit si biax dons qu'il estoient tuit esbahiz ; si les conquist en tel manière si sagement que cil s'otroierent se del tout a lui que il disoient bien, et devant et derriere, qu'i ne lairoient por

---

<sup>428</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 31.

<sup>429</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 460.

<sup>430</sup> *Ibid.*

<sup>431</sup> *Ibid.*

*riens qu'il ne li aidassent encontre toz homes, neis encontre le roi Artus, s'il estoit si que aventure l'amenast ou pais. »*<sup>432</sup>

La fin de l'allégeance des barons vis-à-vis d'Arthur est le point de départ d'une nouvelle allégeance, d'un nouvel équilibre des forces politiques, non plus en fonction de la qualité des héros mais de la quantité des hommes : « *il [Mordret] lor dist que li rois Artus venoit so els a tot son pooir... Et cil qui la estoient disetrent a Mordret : « Sire, de sa venue que vos chaut ?, car vos avez plus homes qu'il n'a. »*<sup>433</sup>Jean-Guy Gouttebroze insiste en effet plus sur le parallèle, sur la correspondance entre le temps arthurien et mordretien : « *Le péché dont sont conjointement coupables Arthur et Mordret, ce n'est pas seulement le péché de luxure, c'est le refus de l'échange, initié par le roi, réactivé par son fils quand il jette son dévolu sur Guenièvre. »*<sup>434</sup>, l'un étant l'aboutissement de l'autre alors même que l'enfant se place progressivement à l'aval de l'existence de son père : « *Si Arthur est devenu roi incestueux, c'est fondamentalement parce que le ou les créateurs du corpus Lancelot-Graal ont imaginé comme issue romanesque la dislocation de l'univers arthurien et que l'inceste est un élément d'anéantissement social. »*<sup>435</sup>

La réversibilité entre fin et commencement qu'incarne la pièce à double face qu'est Mordred, est l'un des motifs des hypotextes que conservent les réécritures les plus fidèles au mythe originel. Ainsi dans la nouvelle de Carlos Reigosa il représente la lassitude du peuple vis-à-vis des actions grandioses et guerrières d'Arthur et de son armée. Car « *La gente está cansada de tanta guerra »*<sup>436</sup> D'ailleurs, dès sa naissance le 1<sup>er</sup> mai, donc dès sa conception le 1<sup>er</sup> août, lors de la réunion à la Croix Noire, Mordred signale indirectement que le cycle arthurien brisé est désormais impossible, car taché par l'écart du jeune Arthur vis-à-vis du modèle présenté dans la fiction comme atemporel et courtois.

La projection vectorielle du temporel mordretien tend donc vers un prosaïsme, vers la nécessité non plus de Mordred en lui-même mais bien d'un nouveau départ. Cela expliquerait pourquoi Merlin, qui fait office de régisseur de toutes les aventures arthuriennes, n'empêche pas, mais au contraire dirige le destin de Mordred. Voyons plutôt le paradoxe qu'utilise William Wilfred Campbell.

Dans sa pièce *Mordred*, en effet, Merlin, avant de disparaître aux yeux des spectateurs / lecteurs, explique que sa mission sur terre, *in fine*, avait pour but de former Mordred

---

<sup>432</sup> « Mordret n'eut de cesse de convoquer les plus puissants barons d'Irlande, d'Ecosse et des pays étrangers qui tenaient leurs terres de lui. Une fois qu'ils étaient venus à lui, il leur donnait de si beaux présents que tous en restaient stupéfaits ; il conquit ainsi leurs bonnes grâces avec tant de sagesse que ceux-ci s'en remirent complètement à lui et disaient en public et en privé qu'ils feraient tout pour venir à son aide contre quiconque, et même contre le roi Arthur s'il revenait par aventure dans le pays. » Trad. BAUMGARTNER, Emmanuèle, MEDEIROS, Marie-Thérèse (de), d'après *La Mort le roi Artu*, op. cit., p. 386.

<sup>433</sup> « Mordret leur apprit que le roi Arthur marchait sur eux avec tous ses hommes... Ceux qui étaient présents lui répondirent : « Seigneur, que vous importe sa venue ? Vous avez plus d'hommes qu'il n'en a. », Trad. BAUMGARTNER, Emmanuèle, MEDEIROS, Marie-Thérèse (de), d'après *La Mort le roi Artu*, op. cit., p. 388.

<sup>434</sup> GOUTTEBROZE, Jean-Guy, art. cit, p. 140.

<sup>435</sup> *Id.*, p. 126.

<sup>436</sup> « Les gens sont fatigués de tant de guerres. » REIGOSA, Carlos González, « La Muerte del Rey Arturo », op. cit., p. 83.

pour qu'il puisse mettre un terme au règne arthurien qu'il a lui-même mis en place et qu'il fut selon lui une erreur, car Arthur s'est révélé un roi trop attaché à sa couronne :

« *Yea, Mordred, I am cruel, I am fate.  
I tempt thee but to live, and dost thou live,  
Enalienate from all this love of earth,  
And they but crumble this phantom round their heads.  
Thou art the key<sup>437</sup> by which I may unlock  
The lock that I have made with mine own hands. ...  
My days are past, my mission done on earth.* »<sup>438</sup>

Le besoin d'une borne à l'arthurien et d'un nouveau point de départ apparaît d'abord parce que Mordred est le résultat d'un péché de la plus haute autorité, voire d'un nœud fautif plus complexe, à la fois au niveau courtois, chevaleresque et civil, comme nous l'avons vu précédemment en étudiant la culpabilité arthurienne. Ensuite, parce qu'il incarne une erreur du suzerain vis-à-vis de ses vassaux qu'il prive de leur descendance de manière arbitraire et ce, sans la moindre explication. C'est ce que suggère le pseudo-Robert de Boron en donnant le beau rôle à un Merlin chargé de dédouaner Arthur auprès de ses féaux.

Enfin, Mordred personnifie la faute d'un roi vis-à-vis de son royaume puisqu'il prive celui-ci de toute une classe d'âge, d'une possible régénération ou, pour le dire de manière moins connotée, d'un possible renouvellement des générations<sup>439</sup>. Mordred est donc symboliquement, dès les textes médiévaux évoquant le May Day Massacre, le seul représentant urbain<sup>440</sup> de sa génération, normalement projection temporelle « normale » vers un futur stable.

Cette précarité générationnelle qu'incarne Mordred va être conservée dans certaines réécritures. Notamment dans celle d'Imma Mira Sempere où son identité de dernier représentant d'une date et d'un temps est remplacée par celle de « dernier représentant d'un lieu ». Morgane s'exclame donc, lorsqu'Arthur a risqué la vie de leur fils : « *Éste es el peor acto de traición a tu linaje que podías hacer. ¡No sólo es tu hijo, es el último hijo de Ávalon!* »<sup>441</sup>.

---

<sup>437</sup> Et le thème de la clef est d'autant plus intéressant puisque cette tirade de Merlin succède à un blasphème d'Arthur où celui-ci jure au nom d'un « paradis noir ». Si Mordred est considéré par Merlin comme une clef, l'auteur joue donc avec le motif biblique de Saint Pierre, gardien de la clef du paradis, que Mordred est donc chargé par le sage de régénérer.

<sup>438</sup> « Oui, Mordred, je suis cruel, je suis le destin. / Je ne te tente pas hormis de vivre, et tu vivras, / Aliéné par tout cet amour sur la terre, / Et eux, ils ne font qu'émietter ce fantôme autour de leurs têtes. / Tu es la clé par laquelle je peux déverrouiller / La serrure que j'ai verrouillée de mes propres mains. ... / Mes jours sont terminés, ma mission est accomplie sur terre... » Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 16-17.

<sup>439</sup> Pour rappel, cf. 1.2.2, p. 102.

<sup>440</sup> Urbain, en effet, car on verra par la suite qu'il existe un pendant « naturel » à Mordred, en la personne de Perceval.

<sup>441</sup> « C'est là le pire acte de trahison que tu pouvais faire vis-à-vis de ton lignage. Ce n'est pas seulement ton fils, c'est le dernier fils d'Avalon ! ». Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 182.

Il en est de même dans la réécriture *a priori* la plus éloignée des textes sources, celle de Thierry Di Rollo. Dans *Bankgreen*, Mordred est en effet, le dernier varanier à parcourir le monde : il se réfugie sur le *Nomoron*, un navire hors temps car ne naviguant jamais deux fois sur la même eau. Or le Mordred ressuscité par Pellée se croit le premier des varaniers, alors qu'il n'est que doublement le dernier. A la Rune, sorte de divinité qui lui explique sa nouvelle existence de la manière qui suit : « *Les Brumes de l'Okar ne peuvent rien apporter à un varanier solitaire. A celui qui reste le dernier représentant de sa caste* »<sup>442</sup> il répond : « *tu peux aussi inverser l'énoncé : j'ai été le dernier des varaniers, je suis à présent le premier d'entre eux.* »<sup>443</sup>. Thierry Di Rollo double alors l'unicité de Mordred, en tant que marqueur d'une pseudo-avancée des temps. La réversibilité des antonymes « premier » et « dernier » montre que, avec le relativisme et l'inversion des valeurs progressivement associées à un Mordred réhabilité, la répétition insaisissable est le fardeau de l'univers *Bankgreen*. Le temps est fixé par autrui pour lui, comme il est condamné d'abord à errer pour l'éternité sur l'île finale où il est exilé, ensuite à se projeter dans un futur impossible. Le monde des chevaliers arthuriens est en effet répétitif, la cour arthurienne est figée dans un temps qu'elle pensait mouvant alors qu'en fait il stagne.

Mordred devient donc plus qu'un point, c'est un marqueur, un point de repère grâce auquel on peut mesurer le temps arthurien. Déjà dans *la Mort le roi Artu*, on constate que le royaume de Logres est immobile, il n'y a plus d'aventures possibles, car plus rien n'est « à venir », tout a déjà été fait, les caractères sont paralysés dans leurs stéréotypes propres : Lancelot gagne toujours les tournois, même lorsqu'il n'est pas reconnaissable, Arthur est toujours aveugle, même lorsqu'il a les dessins du château de Morgane sous les yeux. Comme si tout était écrit — situation redoutable et conflictuelle pour le conteur. Mordred est donc essentiel pour initier la rentrée du monde de Logres dans un temps chronologique, qui passe par la « re-lation » de l'intérieur logrien avec ses frontières, donc avec une reprise des combats du temps d'Uter.

*Graal Théâtre* suggère cette ambigüité de Mordred, en tant que mal nécessaire et point final. La pièce permet d'entrapercevoir cette fixité réelle déguisée en déroulé linéaire. Si l'on compare en effet deux scènes tirées de deux actes différents, donc de deux moments dépendants et successifs — comme le veut, *a priori*, le genre du théâtre —, on constate que seul Mordred évolue. Seul Mordred mute en s'adaptant au progrès qui semble être le sien : le réalisme, voire le terre-à-terre humain de plus en plus démystifié. Delay et Roubaud suggèrent donc que la société arthurienne, plus que de tendre vers une atemporalité parfaite, tourne plus communément « en rond ». Mordred devient un point de départ pour autre chose, pour un autre cycle. Pour les chroniqueurs du XIII<sup>e</sup> siècle il est le point nécessaire grâce auquel toute la contemporanéité historique est possible, il en est la base. Plus qu'un fossoyeur, il est un fondateur indirect, chaque nation se constituant autour d'un ennemi. Il est donc un vecteur orienté vers le futur, vers nous.

Ainsi le feu mordretien est lié à l'apocalypse dans les textes médiévaux. Cumulant toutes les fautes et les péchés, il devient celui grâce auquel, indirectement, on peut se

---

<sup>442</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 438.

<sup>443</sup> *Ibid.*

concentrer sur une mort orientée vers le Jugement Dernier, vers Dieu, à l'instar des quelques survivants de Salesbières.

D'où le réel développement de son personnage dans le Pseudo-Robert de Boron, qui participe à la christianisation des motifs arthuriens. Mordret, s'il est bien sûr l'ennemi, se trouve être diabolisé, il est une épreuve de Job pour chacun des personnages. Lorsqu'il a tué Arthur, l'occasion se présente pour Lancelot et Guenièvre de s'aimer librement en dehors du péché : tous deux se retirent dans un couvent et se concentrent sur leur expiation réciproque.

Mais Mordred participe peu à peu à l'idée d'un brûlage pastoral, non plus réservé aux champs cultivés, mais plutôt généralisé à l'ensemble d'une société, voire d'individus, qui s'essouffent, voire qui pourrissent, pour généraliser le titre d'Apollinaire. Comment comprendre autrement le jeu sur « rigor mortis » du Mordred de Broadway lorsque dans son solo il prévoit la mort arthurienne : « *Take courage now there's a sport / An invitation to the state of Rigor Mort / And purity a noble yen / And very restful every now and then.* »<sup>444</sup>

Et comment comprendre autrement le cri traditionnel transféré entre Arthur et Mordred, dans l'œuvre d'Henry John Newbolt ? Alors qu'Arthur s'entête à prôner la chasteté à outrance — ce qui n'est qu'une amplification à partir de la stérilité générationnelle du May Day Massacre —, Mordred prononce le « *Then God save Britain* »<sup>445</sup> puisque, comme le suggère la double énonciation de la réplique d'Arthur, celui-ci n'est plus digne de le prononcer. « *Ay! God save Britain! But that's my prayer, not thine...* »<sup>446</sup>, réalise-t-il. Ainsi, Mordred, en tant que matérialisation de la *terre gaste*, mue pour devenir un Mordred causé par une terre nouvellement considérée comme gaste. Philippe Walter explique *la Mort le roi Artu* de la manière qui suit : « *Lorsque, vers 1235, s'écrit le grand roman de la fin du monde arthurien, les intellectuels médiévaux croient depuis longtemps déjà à la vieillesse du monde. Il était donc fatal que la geste d'Arthur subisse, elle aussi, l'usure du temps. Il fallait qu'Arthur connaisse, à son tour, le déclin pour rejoindre la poussière de l'Histoire.* »<sup>447</sup> Grâce à Mordred, on sort du cercle temporel pour entrer dans la linéarité historique.

Avec la postmodernité, avec la réhabilitation de Mordred et l'inversion des rôles, on constate que ce vecteur négatif mais nécessaire car tourné vers un futur s'inverse peu à peu. L'existence mordretienne se dessine progressivement en opposition au cycle répétitif arthurien, et les auteurs mettent en scène les réhabilitations les plus efficaces — au sens de fonctionnelles — de Mordred. Ces réhabilitations inversent tout le système apocalyptique auquel il est associé depuis le rêve prémonitoire d'Arthur. Avec sa promotion au stade de héros quasi mythologique, victime d'un destin pré-conçu, Mordred devient la première victime de la force dévastatrice et destructrice du feu, qu'il incarnait avant d'être saisi par le relativisme.

---

<sup>444</sup> Site déjà cite. Cf. note 106.

<sup>445</sup> NEWBOLT, Henry John, *Mordred: A Tragedy*, op. cit., p. 109.

<sup>446</sup> *Id.*, p. 110.

<sup>447</sup> WALTER, Philippe, op. cit., p. 175.

Suite à l'inversion manichéenne entre Mordred et Arthur, on constate ainsi que chez Imma Mira Sempere le dragon stérilisant et ardent n'est plus le fils mais bien le père. La narration autour du voyage de Mordred jusqu'à Camelot dénonce ce qu'aujourd'hui on appelle l'exode rural et donc la création de terres artificiellement *gastes* car non entretenues. Mordred est témoin de « *la emergente sociedad que estaba floreciendo en torno a la Casa de Arturo. Allí se veía una abundancia de población en continuo trasiego que contrastaba con los despoblados territorios que habían atravesado... Aun cuando todos estaban, como solía decirse por aquel entonces, "bajo el ala" del Pendragón.* »<sup>448</sup>

Ici, l'effet de citation qui apparaît avec l'emploi des guillemets par le narrateur, tout comme l'aposiopèse sur les points de suspension, provoquent une métalepse narrative, voire un effet de suspicion, tant est grande la réticence du narrateur à assumer à son compte la métaphore draconique. Plus loin dans le roman, le protagoniste éponyme, alors justement placé sous « l'aile de son père », est livré par celui-ci à une force qui le torture par le feu. La religion d'Arthur, son système de croyances qui jusqu'au quinzième chapitre ont été décrits comme obsolètes et passésistes — alors même qu'ils étaient présentés par Morgane, Morgause et Merlin tour à tour défenseurs d'une proto-religion<sup>449</sup> — sont décrédibilisés par l'expérience qu'en fait Mordred. La torture brûlante d'Arthur passe par une scène d'initiation ratée à « la Prueba »<sup>450</sup> :

« *Mordred sintió arder su pecho. Una cicatriz de quemadura comenzó a dibujar un círculo en su carne. Era doloroso pero soportable... La quemazón subió hasta el cuello. Aquí el dolor era de otro tipo... Mordred recurrió a todo su entrenamiento mental para soportar el sufrimiento. Cayó al suelo, el aire le quemaba y sentía como una brasa ardía en el interior de su garganta.* »<sup>451</sup>

Le système arthurien est donc dépeint comme au lendemain de son effectivité. Il s'agit ici de faire de Mordred la fin expérimentale d'un cycle à la veille de son terme, nécessairement remplaçable par un système autrement cyclique.

C'est le même schéma d'inversion que l'on trouve dans le roman de Justine Niogret. Le Mordred qui se présente aux yeux du lecteur est rongé par le feu du dragon qu'il a été chargé par Arthur, pour son initiation chevaleresque, de défaire. Mordred n'est plus une victime collatérale de son association avec le serpent, mais bien plutôt la victime principale de celui-ci. La vision prémonitoire d'Arthur concernant la fin de son règne devient la vision expérimentée par Mordred de la fin de son appartenance à la chevalerie,

---

<sup>448</sup> « La société émergente qui florissait autour de la Demeure d'Arthur. On voyait là une foule de gens en déplacement perpétuel qui contrastait avec les territoires dépeuplés qu'ils avaient traversés...Même quand tous étaient, comme on avait l'habitude de le dire, sous « l'aile » du Pendragon. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 57.

<sup>449</sup> Cf. 1.3.3, note 492.

<sup>450</sup> « l'Épreuve », titre du chapitre XV, d'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 177.

<sup>451</sup> « Mordred sentit son cœur brûler. Une cicatrice de brûlure commença à dessiner un cercle de brûlure sur sa peau. C'était douloureux mais supportable...la brûlure se propagea jusqu'à son cou. Là, la douleur était d'un autre genre... Mordred recourut à toute sa force mentale pour supporter cette souffrance. Il tomba au sol, l'air le brûlait et il sentait comme une braise ardente à l'intérieur de sa gorge. » *Id.*, p. 179.

donc à son entrée dans le rôle d'antagoniste. Alors en pleine convalescence interminable Mordred rêve et Justine Niogret écrit :

« *Le cerveau de Mordred semblait incapable de recréer cette noirceur totale de l'intérieur de la grotte, cette immobilité hors du temps... et dans ses rêves, puisqu'ils étaient pétris de cette lumière fade, Mordred voyait l'Aspic. C'était un serpent monstrueux ; une tête toute boursoufflée d'écailles, un ventre teint d'argile rouge. L'angle terrible de ses mâchoires ouvertes pour Mordred, et ses crocs, gros comme le pouce du jeune garçon, aussi translucides que le quartz.* »<sup>452</sup>

« L'Aspic », auquel Niogret confère l'importance décisive de « l'Ennemi » — voire d'un demiurge créateur, si l'on respecte l'inversion dont Mordred est l'objet, en le désignant par la majuscule —, va consumer Mordred et ne le libérera qu'une fois qu'il aura pris la décision de « tuer le père », c'est-à-dire de réaliser le devoir générationnel de tous ceux qu'Arthur sacrifiait dans l'hypotexte médiéval. « *La douleur n'était plus aigüe, mais épaisse, dense et grise... il pouvait mourir dans quelques heures, et elle, la chose bouillante entre ses vertèbres, ne trouvait, en guise de cauchemar pour le faire souffrir, qu'une aventure ancienne d'un an et à laquelle il avait survécu.* »<sup>453</sup>

En bref, Mordred incarne la symbolique temporelle de l'alternance ambivalente. En soi, ce n'est plus si curieux, lorsque l'on considère qu'il est un patron amorphe et malléable en fonction du livre « contenant ». D'ailleurs, on constate que dans les réécritures les plus modernes, Mordred se voit affecté d'une image redondante. Les intertextes modernes présentent la même métaphore aquatique, précisément celle du cours d'eau, ce que l'on trouve déjà dans les passages du roman de Justine Niogret ci-dessus cités. Le thème de la grotte traduit l'initiation. A partir de son analyse de Lancelot, Georges Bertin explique en effet que « *la grotte aquatique* »<sup>454</sup>, parce qu'appartenant à « *un régime d'images nocturnes marqué par le réalisme sensoriel* »<sup>455</sup> appartient à l'imaginaire du rite initiatique, transcendant la mort. On note la présence de la même image de grotte si ce n'est aquatique, humide, dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon* :

« *Desde que se instalaran los diapasones, sus vibraciones, vigorizadas por los vientos y las corrientes subterráneas, invocaban a ciertas clases de aguas sutiles a congregarse en el espacio sellado de la cueva. Al sentir aquella fría gota sobre su cabeza... La alegría del que comprueba que sus esfuerzos fructifican invadió al príncipe... estaba convencido de que sus decisiones acabarían por modificar el futuro... "Algo quedará".* »<sup>456</sup>

Or l'eau, comme l'explique Philippe Walter, « *devient la matrice privilégiée des êtres ou des objets d'exception* »<sup>457</sup>, « *c'est un lieu fécondant pour des créatures mythiques.* »<sup>458</sup> L'eau, qui était associée à l'existence et à la mort d'Arthur avec l'apparition et la disparition

---

<sup>452</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 57.

<sup>453</sup> *Id.*, p. 89.

<sup>454</sup> BERTIN, Georges, op. cit., p. 127.

<sup>455</sup> *Ibid.*

<sup>456</sup> MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred hijo de Ávalon*, op. cit., p. 240-241.

<sup>457</sup> WALTER, Philippe, op. cit., p. 178.

<sup>458</sup> *Ibid.*

d'Escalibur, devient porteuse de stigmates, chez les auteurs peut-être plus avides des critiques médiévistes que des textes médiévaux.

Ainsi chez Justine Niogret la mort de Mordred correspond au retour au ruisseau qui parcourt tous les souvenirs et toute l'existence de Mordred, donc par contamination celle de tout le royaume de Logres, puisque les deux s'imbriquent à Salesbières. « *Et dans le blanc, l'immense blanc qui s'ouvrit à lui, Mordred vit son cheval l'attendre, ce cheval sans nom, au dos creusé, et ensemble ils retournèrent à l'Ouzom<sup>459</sup>, derrière le pont, là où tout est juste et le torrent chante, infini et parfait autant que l'enfance.* »<sup>460</sup> Dans *Bankgreen*, la résurrection de Mordred ne peut s'effectuer sans plonger son armure vide dans l'eau. Plus qu'un *panta rhei* psychologique, comme nous l'avions dit précédemment<sup>461</sup>, il s'agit d'un *panta rhei* philosophique. Mordred « coule » tout autant que tout le reste.

C'est là la véritable conclusion de la nouvelle de Carlos Reigosa qui est mise en avant, plus que le retour prophétique du roi Arthur, puisque la dernière phrase concerne l'éternel recommencement du monde, de manière plus générale, comme si Arthur n'était un infime exemple d'un raisonnement déductif :

« *En vano se dijo una y otra vez, siempre desde el poder –desde todos los poderes del mundo-, que el más noble Rey de Bretaña había perdido su vida en una sangrienta contienda con su hijo. Todos los hombres de bien sabían que, si hubiera sido así, habría aparecido su cadáver, como apareció el de Mordred, atravesado por una lanza inconfundible... Pero no. No fue así. Y el Rey Arturo, ausentado por las fatigas de esta vida, volverá muy pronto. Porque el mundo cada vez se parece más a como era poco antes de que él llegará.* »<sup>462</sup>

On constate aussi que ces auteurs postmodernes, lecteurs de critiques médiévistes, conservent et glosent la date si décisive du 1<sup>er</sup> mai. Notre époque, avide de significations cachées, se concentre, pour la gloser, sur une date qui, dans les textes médiévaux, était citée sans pour autant être analysée ou commentée en elle-même. Le motif de la fête de Beltaine, en plus de charger le texte qui doit être vendu d'une érudition teintant l'histoire d'un caractère folklorique, appuie la réhabilitation du personnage-nouveau point de départ.

C'est de cette manière que la Morgane d'Imma Mira Sempere explique à son fils tout juste adolescent non plus sa naissance, mais sa conception :

---

<sup>459</sup> Affluent du gave de Pau ; il est intéressant de voir que Justine Niogret inclut dans la matière de Bretagne un élément pyrénéen, comme pour en marquer plus le caractère universel que le caractère uniquement insulaire.

<sup>460</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 166.

<sup>461</sup> Cf. 1.1.3, p. 73.

<sup>462</sup> « En vain il fut répété, et toujours par le pouvoir — par tous les pouvoirs du monde — que le plus noble roi de Bretagne avait perdu la vie dans une sanglante bataille contre son fils. Tous les hommes de bien savent que, s'il en avait été ainsi, son cadavre aurait été retrouvé, comme on retrouva celui de Mordred, transpercé par une lance unique. ... Mais non. Cela ne se passa pas ainsi. Et le roi Arthur, absent du fait des fatigues de cette vie, reviendra très prochainement. Parce qu'à chaque instant le monde est plus similaire à ce qu'il a été avant qu'il ne revienne. » Trad. ori. D'après REIGOSA, Carlos González, « la Muerte del Rey Arturo », op. cit., p. 93.



« *Fuiste concebido durante las celebraciones de Beltane, honrando al fuego verde y al sol rejuvenecido... El beleño, el éxtasis de las orgías que se realizan para comulgar con las fuerzas germinales, hace que en ciertos momentos dejes de actuar por tu propia iniciativa...* »<sup>463</sup>

Beltaine marque la réouverture des activités diurnes pour l'ensemble des guerriers, c'est la sortie du cycle hivernal, par définition stagnant, et l'entrée dans un cycle estival, par définition mouvant. Les activités de razzias, de chasses, de guerres reprennent plus intensément. Un Mordred moderne, régi par la redécouverte voire peut-être la nécessité d'une nouvelle transcendance, devient donc un marqueur d'une nouvelle activité, d'une régénération nouvelle. Ainsi, plus qu'une simple borne arthurienne finale, il devient un nouveau départ, un cycle.

Mais se pose alors la question de l'origine de cette capacité à représenter successivement l'écoulement d'ères opposées. Le *patron* de Mordred n'ayant jamais été fixe, le personnage est devenu aussi transfuge que les fictions dont il est le héros. Mordred passe d'un lieu à un autre, alors même qu'il est l'un des chevaliers les moins errants de toute la mythologie arthurienne. Il est attaché à tel et tel lieu, souvent contradictoires entre eux, d'où cette alternance ambivalente particulière.

Si l'on reprend l'historique du personnage, il s'agit d'abord d'un prince gallois, puis d'un prince des Iles d'Orcades, enfin d'un prince d'Avalon. Lors de chacune de ses existences, il est transplanté au cœur du royaume arthurien, à Camelot et par conséquent il devient le théâtre d'oppositions spatio-temporelles, de cycles contraires. Cette opposition ne pouvant mener *in fine* qu'à la victoire d'un cycle sur l'autre.

Cette association entre Mordred et la fin du cycle arthurien, mythique donc fixe, dans un espace-temps fictif, se renforce avec le développement de la relation entre Mordred et Morgane. Nous analyserons plus tard le glissement de l'ascendance maternelle de Mordred entre les deux sœurs d'Arthur, mais il est indéniable qu'associer le fils qui doit provoquer la mort de tous les bons chevaliers à l'île mortuaire par excellence renforce son rôle d'extrémité métaphorique. La branche qui inspire, en effet, la plupart des réécritures sans prétentions ni revendications médiévistes ou codicologiques, se trouve être celle où Mordred est le fils incestueux d'Arthur et de sa sœur reine d'Avalon. Ainsi Morgause dans l'œuvre de Justine Niogret est détentrice du savoir herboriste de « l'Avallach » : « *Ma mère s'en est retournée en Avallach* »<sup>464</sup>, explique Mordred. Pareillement chez Imma Mira Sempere, qui fait d'Avalon l'île native de Mordred, île à laquelle il a été arraché enfant. « [Mordred] *tenía la sensación de haber entrado en un lugar especial. Un destello fugaz cruzó por su cabeza, una imagen de los bosques de Ávalon, e íntimamente deseó poder estar en la isla cuando llegara la primavera... [de] una escondida fuente manaba un agua límpida, como la que Mordred recordaba de su isla.* »<sup>465</sup>

---

<sup>463</sup> « Tu as été conçu durant les célébrations de Beltane, honorant le feu vert et le soleil rajeuni... la jusquiame, l'extase des orgies qui s'effectuent pour communier avec les forces germinales, font qu'à certains moments tu cesses d'agir de ta propre initiative... ». Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 73.

<sup>464</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 114.

<sup>465</sup> « Il avait la sensation d'être entré dans un lieu spécial. Un éclair fugace passa dans sa tête, une image des bosquets d'Avalon, et intimement le désir de pouvoir être sur l'île quand arriverait le printemps... d'une

Il est intéressant de noter que bien que différentes au niveau de leurs interprétations respectives, ces deux œuvres, destinées à deux types de publics différents, instaurent une association entre leur Mordred respectif et la nostalgie de l'enfance. Ainsi, alors que Mordred devient l'incarnation de la fin arthurienne, il devient aussi une boucle métaphorique de la conscience individuelle s'examinant elle-même, l'anamnèse étant depuis Proust symbolisée par un tourbillon.

Florence Delay et Jacques Roubaud jouent d'ailleurs, comme avec la plupart de leurs réinterprétations, sur l'association progressive entre Morgane d'Avalon et Mordred. Dans *Graal Théâtre*, Mordred pour avancer dans le destin qui est le sien se rend à Avalon, pour y effectuer un séjour lors duquel la fée et Merlin essaient de le façonner de concert. Les deux auteurs transforment l'origine côtière de Mordred : au lieu de la côte d'Orcanie, donc d'une côte nord et traditionnellement pluvieuse, ils font grandir Mordred sur une côte sud et généralement ensoleillée, la côte amalfitaine. Leur jeu d'antagonisme climatique et géographique amène de fait à un jeu d'opposition temporelle — particulièrement comique. Avalon qui est « l'île des pommes » entre en concurrence avec la région des citrons. L'alternance cyclique et saisonnière que symbolise Mordred apparaît ici à travers la rivalité des fruits saisonniers.

Mordred compare en effet la vie à Amalfi avec son séjour en Avalon dans la scène d'exposition « Morgane en Avalon » de l'acte VII « Morgane contre Guenièvre » :

*« Je m'ennuie... toutes ces chambres avec vue sur la mer et ces plages infinies de sable trop blanc peignées à six heures du matin et ces repas interminables qui commencent par des langoustes et s'achèvent par cinq sorbets provoquent en moi de l'ennui... A Amalfi il y avait aussi la mer et le sable... A Amalfi c'était la vraie vie. »*<sup>466</sup>

Or l'Avallach est un monde hors temps arthurien, un monde parallèle à celui d'Arthur qui n'est donc pas condamné à sa fixité, mais à son propre figement dans une éternelle reverdie. Mordred n'est plus seulement une borne temporelle au-delà de laquelle tout ce qui a été jusqu'alors n'est plus, il devient une borne métaphorique de la vie elle-même, figée paradoxalement dans l'éternel recommencement de systèmes opposés. Mordred provoque la fin du royaume de Logres car il est porteur d'un autre système temporel, puisqu'il il initie la mise en place d'une nouvelle ère, et ce dès les textes médiévaux.

Pour ces derniers, la nouvelle ère correspond à celle de son règne marqué par la corruption, le pillage et l'alliance politique avec la périphérie logrienne, bref, l'ère mordretienne correspond à l'entrée dans l'histoire chaotique et en perpétuel réarrangement — tandis que l'ère arthurienne correspondait à un hors-temps mythique, à un âge d'or idyllique et autarcique fixé dans les siècles des siècles, surtout à partir de la découverte du Graal par le plus parfait chevalier et l'avènement du royaume des cioux en terre de Logres. Ainsi, parce qu'il est le point déterminant dans l'histoire du royaume de Bretagne, comme le veut le titre de Geoffroy de Monmouth, Mordred est inséparable de l'idée de fin de cycle. Cycle saisonnier autant attaché aux pommes qu'aux citrons, comme le suggèrent Florence Delay et Jacques Roubaud, mais plus généralement cycles

---

source cachée jaillissait une eau limpide comme celle de son île que se rappelait Mordred. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred hijo de Ávalon*, op. cit., p. 42.

<sup>466</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 389.

historiques. Comme l'explique Philippe Walter, « *les cycles de l'Histoire sont parallèles aux cycles des saisons ; tout meurt et renaît en accord avec le temps de la nature. La canicule marque ainsi la fin d'un cycle ; elle annonce la léthargie hivernale qui préfigure elle-même un nouveau printemps.* »<sup>467</sup> Or qu'est Mordred si ce n'est le son de cloche marqueur de l'hibernation de l'Arthur-ours ? C'est d'ailleurs cet élément du patron mordretien que garde Tolkien pour créer l'antagoniste Melkor. Melkor est *l'individu* : il est celui qui, à l'origine, se démarque des autres lors du chant cosmique ordonné par Illuvatar.

« *Melkor était le plus doué des Ainur en savoir comme en puissance et il partageait les talents de tous les autres. Souvent, seul, il s'était aventuré dans les espaces du vide pour chercher la Flamme Eternelle, car... il lui semblait qu'Ilúvatar n'avait aucune pensée pour le Vide, alors que lui-même ne pouvait souffrir qu'il restât vide... Et la solitude lui fit concevoir des pensées à part, différentes de celles de ses frères. Il les fit venir dans sa musique, et une discordance aussitôt s'éleva tout autour.* »<sup>468</sup>

Or à partir de ce chant, tout le processus historique se met en marche et est inaltérable. Melkor est le point initial de l'histoire fictive de la Terre du Milieu, qui tend vers l'avènement du temps des Hommes et le déclin des elfes, comme dans le fond Mordred est le point initial de l'histoire des Bretons insulaires à partir de Geoffroy de Monmouth.

### 1.3.3. Victime expiatoire ou antéchrist?

A cause de ce moment décisif que représente Mordred, on constate que celui-ci devient peu à peu, dans les réécritures qui sont centrées sur sa personne, un renouveau de l'ère arthurienne et de l'histoire littéraire de la Bretagne. Parce que cette dernière semblait figée dans un mythe chevaleresque, elle nécessite un nouvel an zéro pour rattraper le fil de son histoire linéaire et chronologique. Nous reviendrons plus tard sur les causes et les conséquences politiques de cette association entre Mordred et un nouvel an zéro, mais il est d'ores et déjà nécessaire de montrer comment, dans les réécritures qui le réhabilitent le mieux en évacuant en grande partie le parricide, se constitue autour de lui une christianisation.

Il ne s'agit pas simplement d'une actualisation du personnage conformément aux valeurs chrétiennes, ce qui s'opère dès les premiers textes normands et ne cesse de croître jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, mais plutôt d'une christianisation au sens étymologique, une élection de Mordred qui n'est plus un *unus inter pares* — contrairement à son anonymat dans les *Annales Cambriae* —, ni le *peior inter pares* — contrairement à ce que montre la définition de Carlos Alvar —, mais plus un élu, au sens de *khristós*.

Le sauvetage *in extremis* de Mordred dans *le Baladro del Sabio Merlin* renforce un stigmatisme christique en conservant un détail de la Post-Vulgate, comme l'explique Michael Austin Philipps :

---

<sup>467</sup> WALTER, Philippe, *Arthur : l'Ours et le roi*, op. cit., p. 182.

<sup>468</sup> D'après TOLKIEN, op. cit., trad. ALIEN, Pierre, op. cit., p. 14.

« A conspicuously unique addition by the Post-Vulgate is a scar on Mordred's face received during infancy... Yet this scar is not necessarily an outward symbol of an intrinsic internal defect, but an indicator of the special role he is to play in the narrative. In other words, Mordred's scar is not synonymous with a "mark of Cain," because he has not yet committed any crime, but instead a sign of the extraordinary circumstances under which he was conceived and brought into the world. »<sup>469</sup>.

Voyons plutôt l'adoption par Nabor de Mordret après le naufrage du navire qui devait transporter le dernier-né de Loth et d'Anna à la cour d'Arthur : « *Assi escapo Morderec de peligro, u todos los otros que con el venian se perdieron, que assi fue su ventura ; y el duque Nabor fizo guarecer al nino de la llaga que auia en la cabeza.* »<sup>470</sup>La plaie à la tête est intéressante puisque elle date d'avant la tempête, au moment où l'enfant est déposé dans le berceau.

« *Y entonces hizo el rey meter el niño en vna cuna muy rica e muy hermosa, cubierta con ricos pannos, e quando su madre metió el niño en la cuna, firiose el niño en vn palo de la cobertura, assi que ouo una llaga en el rostro que siempre le pareció después E después metieronlo en vna nave con gran conpania... e ouieron buen tiempo aquel die y aquella noche, e la manana mudose, y leuantose vna gran tempestad, que todos ouieron pouor de muerte, y llamauan a Jesu Christo e a los santos e santas que los acorriessen e ouiessen dellos duelo y de aquella criatura tan pequeña. Mas el viento fue tan empeorado, que dio con la nao en la pena, e quebrola toda, y fueron todos muertos sino Morderec tan solamente, que estaua en su cua, e la cuna andaua nadando cerca la ribera, e a esto vino vn pescador en su barco do querria pescar...* »<sup>471</sup>

Mordret passe donc de pécheur à pêcheur.

On a à travers ce personnage, toutes proportions gardées, un exemple de l'inversion des valeurs dont rendait compte Nietzsche dans *l'Antéchrist*, pour évoquer l'avènement de l'homme moderne. Nietzsche ne s'en prenait pas au Christ, mais plutôt à l'institution chrétienne. Or dans les réécritures qui en font un héros, on constate que Mordred ne s'en prend qu'à l'institution arthurienne, tant au niveau politique que religieux. Avec ces réécritures, et avec l'ambiguïté progressivement bâtie autour du 1<sup>er</sup> mai, on peut facilement détourner la philosophie de *l'Antéchrist* sur le monde occidental chrétien, pour

---

<sup>469</sup> « L'un des ajouts remarquablement unique de la Post-Vulgate est celui de la cicatrice sur le visage de Mordred reçue pendant l'enfance... Pourtant, cette cicatrice n'est pas nécessairement un symbole extérieur d'un défaut interne intrinsèque, mais un indicateur du rôle spécial qu'il doit jouer dans le récit. En d'autres termes, la cicatrice de Mordred n'est pas synonyme de « marque de Caïn », car il n'a encore commis aucun crime, mais plutôt un signe des circonstances extraordinaires dans lesquelles il a été conçu et mis au monde. » Trad. ori. D'après PHILIPPS, Michael Austin, op. cit., p. 12.

<sup>470</sup> « C'est ainsi que Mordret échappa à la mort, de laquelle tous les autres périrent, telle fut son aventure, et le chevalier Nabor fit soigner la plaie que l'enfant avait au front. » Trad. ori. D'après *El Baladro del Sabio Merlín*, op. cit., p. 71.

<sup>471</sup> « Le roi fit alors mettre l'enfant dans un berceau très riche et finement décoré, recouvert de splendides linges et lorsque sa mère déposa l'enfant dans le berceau, celui-ci se heurta à l'un des rebords du berceau, il eut ainsi une plaie au visage qui lui dura toujours. Ils déposèrent ensuite l'enfant dans une nef avec une importante suite... Ils eurent beau temps ce jour-là, et la nuit aussi, mais le lendemain, il se leva une grande tempête, et tous craignirent la mort, ils en appelèrent à Jésus-Christ et à tous les Saints pour qu'ils les protégeassent de la mort, eux et l'enfant si petit. Mais le vent gagna tant en force, qu'il s'engouffra dans la voile et brisa le mât, tous périrent à l'exception de Mordret, qui était à l'abri dans son berceau, lequel navigua jusqu'à la rive, sur laquelle arrivait un pêcheur qui s'appréta à pêcher. » *Ibid.*

l'appliquer au monde occidental arthurien : « *Et le temps fut compté depuis le funeste jour du début de ce désastre, depuis le premier jour de [l'arthurien] ! Pourquoi pas plutôt depuis son dernier jour — depuis aujourd'hui ? — Réévaluation de toutes les valeurs !* »<sup>472</sup>

Mordred devient alors le centre de tout un réseau d'images religieuses détournées car réinterprétées à l'aune de la modernité. Le Merlin de Campbell explique d'ailleurs la geste mordretienne comme un autre parcours du Christ. Alors qu'il s'apprête à intégrer Mordred à l'univers logrien, il le décrit ainsi à Arthur :

« *thy poor son,  
Who madeth not himself but bore thy sin in  
In outward simile in his whole life's being,  
As Christ did bear men's sins upon thr tree;  
Who knowing all the ill that thou had'st done him,  
Still had sufficient sense of inward greatness  
To love the father who begat him thus...* »<sup>473</sup>

Le modèle christique qui est donc l'un des nouveaux patrons de l'entité Mordred, se comprend lorsqu'on analyse le caractère sacrificiel de sa *geste* moderne. Considérons par exemple la réécriture qui se veut la plus « respectueuse » des hypotextes médiévaux, *Graal Théâtre*. L'association de Mordret et de la Bête Glatissant est certes traditionnelle puisque c'est ainsi qu'apparaissent à Arthur, dans un songe prémonitoire, les conséquences apocalyptiques de son péché. Or on constate que cette association entre la Bête Glatissant et la fin arthurienne n'est que secondaire. Comme l'explique Edina Bozóki « *l'animal, auparavant allégorie du Christ, en arrive à devenir une créature diabolique* »<sup>474</sup>.

On assiste donc à une nouvelle double réévaluation dans certains textes de notre corpus. Nous avons vu précédemment<sup>475</sup> que le caractère *bon* de Mordred pouvait être une réaction et un retour au Medrawt gallois original ; on constate désormais que l'association positive entre Mordret et la Bête Glatissant christique est un retour aux significations antérieures à celles de la génération des textes-sources. Mordred est un élu, d'où les insistances progressives sur les erreurs d'Arthur, et surtout sur son caractère issu du patron d'Hérode. Si Mordret, dans les versions ibériques<sup>476</sup> issues de la Post-Vulgate, échappe au massacre du 1<sup>er</sup> mai, c'est parce qu'il n'est jamais arrivé à la cour d'Arthur. Il a été mis à bord d'un navire qui fait naufrage avant d'arriver à Camelot. Paradoxalement,

---

<sup>472</sup> D'après « *Et le temps fut compté depuis le funeste jour du début de ce désastre, depuis le premier jour du christianisme ! Pourquoi pas plutôt depuis son dernier jour — depuis aujourd'hui ? — Réévaluation de toutes les valeurs !* » Nietzsche, *L'Antéchrist, Imprécation contre le christianisme*, [1896].

<sup>473</sup> « ton pauvre fils,  
Qui ne s'est pas fait lui-même mais a porté ton péché  
Comme une preuve extérieure tout au long de sa vie,  
Comme le Christ a porté les péchés des hommes sur l'arbre ;  
[Ton fils] Qui connaissait tout le mal que tu lui avais fait,  
Qui avait encore un sentiment suffisant de grandeur intérieure  
Pour aimer le père qui l'avait ainsi engendré... » Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 13.

<sup>474</sup> BOZÓKI, Edina, art. cit. Cf. 1.2.1, p. 93.

<sup>475</sup> Cf. 1.1. 2, p. 49.

<sup>476</sup> Cf. 1.3.3, p. 147.

c'est un naufrage qui le sauve du naufrage voulu par Arthur. Steinbeck a supprimé cette imbrication des naufrages. Si Arthur reste Hérode, Mordred devient Moïse :

*« A cruel and cowardly plan grew in his mind with which to save his honor and his life. ... To conceal his incestuous sin, couriers went out all his barons and his knights, ordering that any male child born on May Day must be sent to the king on pain of death... He placed the month-old babies in a little ship and set the sail to an offshore wind and it moved out to sea unattended. King Arthur, with shamed and evil eyes, watched the little ship carry its evidence of his fate away, shrinking in the distance. And the king turned and rode heavily away.*

*The wind arose, shouting, and veered about and drove the ship back on the land. Below a castle it struck a sunken rock and spilled its wailing cargo into the waves. On the shore a good man sitting in his hut heard a cry above the whining wind and lash of surf. He walked to the beach and in the soil he found a baby wedged in a bit of wreckage. »<sup>477</sup>*

Comme le nouveau Christ de Camus<sup>478</sup>, Jean-Baptiste Clamence, qui peut se sentir coupable du massacre des Innocents, Mordred est l'innocent épargné doté d'une mission. C'est pourquoi Florence Delay et Jacques Roubaud en font l'objet même de la quête chrétienne par excellence, dans *Graal Théâtre*, en récupérant le modèle d'une trinité chrétienne (le Père / le Fils / le Saint Esprit) pour bâtir une trinité de significations cachées autour de Mordret / le Graal / La Bête glatissant.

En effet, Mordret apparaît à Arthur sous les traits du renard : « *Ah Mordret c'est donc toi le renard que j'avais vu dans ce vieux rêve...* »<sup>479</sup> On a donc là l'association Mordret / Bête Glatissant. Cependant, la Bête Glatissant devient synonyme de repentir et d'expiation dans l'acte « Perceval le Gallois », où apparaît, comme nous l'avons vu précédemment<sup>480</sup>, le rôle déterminant de Mordret. Perceval est prié par son oncle l'ermite d'expier son échec au château du Graal à son côté, dans la forêt où il vit avec un ami. Il incite Perceval de la manière qui suit : « *Je te demande encore de rester deux jours... J'ai des compagnons. J'ai pour amis un renard, un roitelet...* »<sup>481</sup>. On comprend donc que la Bête est synonyme de rédemption, de rachat du péché, bref d'un caractère christique. Enfin, alors qu'il est en quête du Graal, Mordret est suivi par la même Bête Glatissant qui « *a des pattes de*

---

<sup>477</sup> « Un plan cruel et lâche se développa dans son esprit pour sauver son honneur et sa vie. ... Pour dissimuler son péché incestueux, des couriers trouvèrent tous ses barons et ses chevaliers, ordonnant que tout enfant mâle né le 1er mai fût envoyé au roi sous peine de mort... Il fit placer les bébés âgés d'un mois dans un petit bateau et en fit dresser la voile vers un vent du large et le petit navire partit en mer sans surveillance. Le roi Arthur, les yeux honteux et diaboliques, regarda le petit navire emporter les preuves de son destin, rétrécissant au loin. Et le roi se retourna et s'éloigna lourdement.

Le vent se leva, siffla, vira et il refoula le bateau sur la terre ferme. Au-dessous d'un château, il heurta un rocher englouti et renversa sa cargaison gémissante dans les vagues. Sur le rivage, un homme de bien assis dans sa hutte entendit un cri au-dessus du vent pleurnichant et du fouet des vagues. Il marcha jusqu'à la plage et sur le sol, il trouva un bébé coincé dans une épave » Trad. ori. D'après STEINBECK, John, *Acts of King Arthur and His Noble Knights*, op. cit., p. 54.

<sup>478</sup> CAMUS, Albert, *La Chute*, [1956], Paris, Gallimard.

<sup>479</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, p. 586.

<sup>480</sup> Cf. 1.3.3, p. 150.

<sup>481</sup> *Id.*, p. 259.

renard »<sup>482</sup>, et celle-ci voit Mordret comme un *graal humain* puisque, seul sur scène, il suppute pour les spectateurs les intentions de l'animal :

« Elle me traque elle me crève le tympan. Que veut-elle ? Ne me touche pas sale bête ne me lèche pas les mains ne me fais pas les yeux de brebis. Tu es laide laide à faire peur toute dissemblable et asymétrique. T'es-tu déjà regardée dans le miroir d'une fontaine ? Allez bois de l'eau bois puisque c'est ta seule façon d'arrêter de glapir de mugir bêler couiner croasser. Je dois être pour elle une sorte de graal puisqu'elle semble toujours en quête de moi. »<sup>483</sup>

Il y a donc une circularité du motif christique, au sens étymologique d'*élection*, qui se tisse autour du personnage de Mordred. Un Mordred-Graal est une nouvelle mouture de la Quête, d'un sens religieux, ce que Gilbert Durand expliquait à propos du Graal : « *Le Graal est le paradigme de toute puissance mythique. Il est décidément héritage de l'homo religiosus.* »<sup>484</sup> Il est bien un élu, marqué par une puissance supérieure, dans la pièce de William Wilfred Campbell. Dès la scène d'exposition, Merlin (lui-même intermédiaire entre les puissances du dessus, celles du dessous et le monde humain coincé entre elles) explique que les caractéristiques du héros, telles celles d'un dieu (« *strong, god-like, nobleness* ») sont annonciatrices d'un destin christique : « *That prophesies a power for good or ill Such as is rare mid men in this our age...* »<sup>485</sup> Merlin est donc ici un prophète, comme il l'est traditionnellement, mais c'est l'objet de ses prophéties qui subit une révolution thématique : l'élu qu'il annonce est Mordred.

Le sacrifice de Mordred apparaît parfois comme une expiation d'avance, à la manière de celle du Christ. Quoi de plus flagrant que la réplique de la Rune, dans *Bankgreen* : « *Les êtres en armure ne disparaissent pas. Tous vont mourir, sauf un. Le dernier des varaniers, précisément.* »<sup>486</sup> Ce dernier représentant de sa caste fait partie d'un sacrifice des Runes, gardiennes immortelles de la planète, pour les peuples de *Bankgreen* : « *Pourquoi sacrifier les varaniers ?* »<sup>487</sup> demande l'une des gardiennes à sa comparse qui répond : « *Et le plan est né en même temps. Cela a pris le temps nécessaire, mais l'équilibre des rapports de forces, sur la Pangée, a été redéfini par les Digtères et les Arfans plusieurs fois ; par de petits conflits frontaliers qui n'ont jamais vraiment cessé. ... tel qu'il est, ce monde est mal distribué.* »<sup>488</sup>

---

<sup>482</sup> Cf. 1.3.3, p. 150.

<sup>483</sup> *Id.*, p. 515. Il est intéressant de voir que dans cette seule réplique Florence Delay et Jacques Roubaud présentent l'inversion que nous avons précédemment étudiée entre les ordalies respectives d'Arthur et Mordred, puisque c'est, dans le texte de Malory, auprès d'Arthur que la bête vient s'abreuver. Mais aussi la métaphore aquatique associée au renversement, par le thème du miroir aqueux.

<sup>484</sup> DURAND, Gilbert, *Beaux-arts et archétypes : la religion de l'art*, [1989], Puf. consultable à l'adresse : <https://books.google.fr/books?id=50VYDwAAQBAJ&pg=PT308&lpg=PT308&dq=Le+Graal+est+le+paradigme+de+toute+puissance+mythique.+Il+est+d%C3%A9cid%C3%A9ment+h%C3%A9ritage+de+l%E2%80%99homo+religiosus.&source=bl&ots=FS08Pwos8e&sig=ACfU3U2Vc6hMJ3bqRJw8opr2ZWNQCKeFZw&hl=fr&sa=X&ved=2ahUKEwjGzrHN7P3vAhUHHxoKHeT1Dz0Q6AEwAHoECAEQAw#v=onepage&q=Le%20Graal%20est%20le%20paradigme%20de%20toute%20puissance%20mythique.%20Il%20est%20d%C3%A9cid%C3%A9ment%20h%C3%A9ritage%20de%20l%E2%80%99homo%20religiosus.&f=false>

<sup>485</sup> « Qui prophétise[nt] un pouvoir pour le bien ou le mal si rare parmi les hommes de notre temps... » Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 9.

<sup>486</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 61.

<sup>487</sup> *Ibid.*

<sup>488</sup> *Id.*, p 61-62.

Le lien entre la venue au monde de Mordred et sa mort nécessaire et expiatrice est tissé par les auteurs, parfois, de manière beaucoup plus directe que le jeu de Florence Delay et Jacques Roubaud ou la captation du nom médiéval « Mordret » de Thierry Di Rollo.

Ainsi, dans *Mordred: A Tragedy*, Henry John Newbolt, n'hésite pas à faire s'écrier Arthur : « *Mordred ! Mordred ! What art thou then? God's vengeance upon earth?* »<sup>489</sup> Mordred est, de fait, l'interlocuteur privilégié d'une puissance cosmique, pour ne pas dire divine. Chez John Newbolt, Arthur a effectivement parjuré la religion chrétienne. Après son péché de chair, il a plongé le royaume de Logres dans un puritanisme stérilisateur, et Mordred n'est que le Prophète de la Nature, dont il énonce la force par antithèse, doublement trinitaire :

« *We do but crave  
For freedom; every current of the time  
Sets toward a kindly faith and tend'rer laws;  
Only these vows oppress us, crying still  
"Thou shalt not", in the ear of lusty youth,  
To whom no voice should call but Nature's own,  
"Desire and dread not"; life is all too short,  
Too fair, too great, to mar with meaner hopes,  
This, this thou shalt, and this!* »<sup>490</sup>

D'ailleurs, qu'est finalement l'annonce à Arthur de la naissance de Mordred par Merlin, si ce n'est une scène d'Annonciation à l'envers ? Une Annonciation non plus chrétienne par tradition mais humaine par élection, par choix littéraire ? Il n'y a plus d'ange, mais il y a le fils du diable. Il n'y a plus de femme, mais il y a un roi tout-puissant. Logiquement, il ne peut plus y avoir de Christ, mais bien un Antéchrist, au sens nietzschéen du terme. Voyons plutôt le renversement auquel procède William Wilfred Campbell dans sa tragédie *Mordred*.

Si Merlin, fils du diable, a traditionnellement mis en place les fondements de la Table Ronde, de l'arthurien qui se tournera vers la quête du Graal, on constate que l'auteur substitue à l'éducation d'Arthur celle de Mordred. Arthur aurait été confié à Merlin, sur l'ordre de celui-ci pour en faire l'équivalent d'un roi éclairé. Pourtant Campbell explique que le point de départ de la création de Merlin est le façonnement de Mordred.

« *Arthur, I speak...  
bring a kingly matter to a king,  
Whereof that he may do the kingliest deed  
That he may hap on in the unknown lease  
Of all his kingship. I have kept this matter...*

---

<sup>489</sup>« Mordred ! Mordred ! Qu'es-tu donc ? La vengeance de Dieu sur terre ? » Trad. ori. D'après NEWBOLT, Henry John, *Mordred: A Tragedy*, op. cit., p 97.

<sup>490</sup> « Nous ne voulons que la liberté, chaque parcelle du temps tend vers une foi bienveillante et de tendres lois, seuls ces vœux [exigés par Arthur] nous oppriment, vœux clamant « Tu ne dois pas », à l'oreille de jeunes vigoureux, laquelle aucune autre voix ne devrait l'appeler hormis celle de la Nature : « Désire et ne redoute pas » ; la vie est trop belle, trop courte pour la gâcher avec des espoirs plus vils : ceci, ceci tu dois prôner, et seulement ceci. » *Id.*, p. 108.



*Until the hour when thou didst feel thee king  
In more than seeming outward human choice,  
And thou wert at thy greatest, even that I,  
In all his power, might see the King I made... »<sup>491</sup>*

Mordred est donc le choix de la modernité, et ce pour n'importe quelle époque. Il est la projection de la modernité du XIIe siècle normand par rapport à l'Age d'or mythique arthurien ; tout comme il devient projection de la modernité catalane dans l'univers nationaliste espagnol, chez Imma Mira Sempere. C'est pourquoi il est *khristós* au sens étymologique, dans le *Sir Mordred hijo de Ávalon* de cette dernière. D'ailleurs, le sens antique et grec est plus qu'évident lorsqu'on suit l'enseignement de Mordred de près. Il est initié à la religion des « anciens Grecs », si l'on en croit le narrateur : « *Los iniciados reconocen la herencia de nuestros antiguos dioses en fuerzas sobrehumanas que pueden despertarse en nuestro interior, pero también hay otro tipo de dioses que los griegos denominam Cosmocratores o Arkontes.* »<sup>492</sup>

« L'oïnt Mordred » est supposé être un envoyé de ces dieux-là dans l'espace arthurien et humain. C'est ce qu'explique Morgane au jeune Mordred, à propos du motif de Beltaine : « *para pasar a ser un instrumento de los dioses. Tu formaste parte de este reverdecer impulsado, no por un amor mundano, sino por la posesión de lo sobrehumano.* »<sup>493</sup> Mordred correspond d'ailleurs à l'affrontement de deux systèmes divins opposés et incompatibles. Par Morgane et Merlin, il est formé à la religion antique, païenne<sup>494</sup> et régionaliste, anéantie par le monothéisme chrétien et nationaliste d'Arthur. Il compare de fait les deux systèmes où, pour l'un l'onction n'est pas élitiste, pour l'autre réservée à une caste. Lorsque le dieu arthurien lui apparaît, c'est « *una figura vaporosa se acercó flotando. Al príncipe le recordó a las criaturas sidh et feeri que había visto en Ávalon, pero ésta daba la impresión de ser más poderosa y enorme, colosal.* »<sup>495</sup>

Or l'antique religion dont il est « oïnt » et stigmatisé par le motif de Beltaine apparaît comme agréable : elle est enseignée à Mordred dans des bosquets topiques du *locus amoenus*, tandis que la religion chrétienne dont le paladin arthurien est le fer de lance est

---

<sup>491</sup> « Arthur, je parle... Apporter un royal sujet à un roi, duquel il puisse faire l'acte le plus royal afin de se produire dans l'état inconnu de toute sa royauté. J'ai tu cette affaire ... Jusqu'à l'heure où tu t'es rendu roi dans plus que l'apparence d'un choix humain extérieur, et tu étais à ton meilleur, même pour que moi, dans toute sa puissance, je puisse voir le roi que j'ai fait ... » D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 12.

<sup>492</sup> « Les initiés reconnaissent l'héritage de nos dieux antiques dans les forces supra-humaines qui peuvent s'éveiller dans notre for intérieur, mais il existe aussi un autre type de dieux que les Grecs appellent Cosmocrates ou Arkontes. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 39.

<sup>493</sup> « Pour devenir un instrument des dieux. Tu as fait partie de cette reverdie impulsée, non par un amour mondain, mais bien par la possession de la part du surhumain. » *Id.*, p. 73.

<sup>494</sup> On peut certes voir dans la religion païenne évoquée par Morgause, Morgane et Merlin un simple motif *d'heroic fantasy*, un simple motif vendeur, attractif et ciblé pour un public pré-adolescent. Cependant, la religion pré-chrétienne qui apparaît dans *Sir Mordred* semble aussi mue par le goût croissant pour le « naturel », le « New Age », considéré comme plus individualiste — d'où le « Je suis mon propre Souverain », que clame Mordred- — et moins religieux.

<sup>495</sup> « Une figure vaporeuse s'approche en flottant. Elle rappela au prince les créatures sidh et feeri qu'il avait vues en Avalon, mais celle-ci donnait l'impression d'être plus puissante et énorme, colossale. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 178.

une torture. Lorsque Mordred est initié à la chevalerie, on constate qu'Imma Mira Sempere renverse tout le caractère sacré et positif de l'onction, et qu'elle utilise un système de majuscules pour les mots dont le référent n'est plus seulement un référent chrétien mais bien Mordred, comme si l'opposition des deux systèmes de majuscules tendait à leur réunification avec la réplique de Mordred, enseignement de ce dernier, prophète d'un individualisme libérateur et donné comme conscient et volontaire. Nous conservons ici les styles typographiques particuliers utilisés par l'auteur :

*« Una voz que era música pura habló en su mente con una potencia imponente.*

***"En Dios Naces"...***

***"En Jesús Mueres"...***

***"¿No?"***

*- ¡Yo soy mi único Soberano! -dijo una voz en el interior de Mordred que salió por su boca como un terrible rugido.*

*El príncipe se incorporó. El dolor seguía en su cuello. Y se vio a sí mismo vestido con su armadura completa y su espada en la mano. »<sup>496</sup>*

A cause de ce patron religieux, on constate que l'existence de Mordred est parfois bâtie comme un chemin de croix. Sur sa route initiatique, il trouve des fidèles ou des initiés. Ses faits et gestes sont parfois des décalcomanies d'épisodes hagiographiques. Chez Justine Niogret par exemple, dans son martyre anamnétique, Mordred passe par la récitation d'une litanie antique d'Avalon, dont le sens pour le lecteur reste à jamais caché, puisque ce chant conjurateur du cauchemar et du souvenir traumatisant n'est jamais traduit. Lors du combat contre l'Aspic, mal incarné sous le *topos* du serpent biblique, le narrateur explique :

*« Lui revint... une comptine si ancienne dans les souvenirs de Mordred qu'elle n'était que sons mâchés sans plus aucun sens... Piv a ra unan ? Me ma-unan. Alors l'Aspic se tordit à ces première notes... Pi a ra daou ? Divskouarn Mordred. L'Aspic secoua la tête... Piv a ra tri ? Daoulagad ha fri. Le serpent montra toute sa race à cet instant... »<sup>497</sup>*

D'ailleurs, en se remémorant cet instant, Mordred, dans son lit est dans une position certes fœtale, mais Justine Niogret évoque la relique sainte et protectrice : *« Ce n'était pas la première fois que Mordred rêvait du combat contre l'Aspic ? Mais cette nuit, il serrait le casse-tête contre lui, comme un artefact, un objet repoussant les mauvais songes, et cela changeait tout. »<sup>498</sup>* Le lecteur a en effet déjà vu Mordred embrasser à la manière d'un crucifix son arme à l'effigie de Morgause, destinée à tuer Arthur. On voit là, à travers le

---

<sup>496</sup> « Une voix qui était de la musique pure parlait dans son esprit avec une puissance impressionnante.

"En Dieu tu nais" ...

"En Jésus tu meurs" ...

"Non ?"

- Je suis mon seul Souverain ! -Dit une voix à l'intérieur de Mordred qui sortit de sa bouche comme un terrible rugissement.

Le prince se leva. La douleur était toujours dans son cou. Et il se vit vêtu de son armure complète et son épée à la main. » *Id.*, p. 179.

<sup>497</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 59-60.

<sup>498</sup> *Id.*, p. 60-61.

casse-tête — à prendre au sens militaire tout autant qu’au sens psychologique — l’influence de la critique médiévisite construite autour du motif obsédant de la lance de Longinus, qui traverse toute la matière de Bretagne, motif à la fois païen et bâtard, chrétien et anobli. Le corps physique de Mordred est progressivement chargé de significations, c’est en soi un stigmaté historique parce qu’il est lui-même stigmatisé, rendu porteur de sens interprétables. C’est pourquoi chez Campbell il est « *hunchback* », bossu.

Et cette déformation du corps mordretien selon des symboliques socio-culturelles se produit dès les textes médiévaux. Dans *la Mort le roi Artu*, c’est ce que laisse apparaître la fin ambiguë quant au jugement du Seigneur qu’évoque Griflet :

« Il [Arthur] tint un glaive gros et fort, et laisse courre quan qu’il puet del cheval traire vers Mordret ; et Mordrés, qui bien voit que li rois ne baoit s’a lui ocirre non, nel refuse pas ains li adrece la teste del cheval ; et li rois, qui li vient au plus droit qu’il puet, le fiert de toute sa force si durement qu’il li ront les mailles del hauberc et li met parmi le corps le fer de son glaive. Et dist l’estoire qu’après l’estors del glaive dont cil del país disent que ce avoit fait Jhesu Cris par courous qu’il avoit a lui. »<sup>499</sup>

Le rai de soleil évoque la grâce religieuse ; or celle-ci passe par le cadavre du traître Mordret. Pourquoi donc cet élément de grâce et d’absolution de la part de la divinité est-il conservé ? Parce le soleil est un stigmaté pour Mordred, qu’il convertit en une sorte de relique, au sens étymologique, — « ce qui reste ». Mordred relié au soleil et à la vue rend visibles les choses telles qu’elles sont, sans qu’il n’y ait plus le cérémoniel épique, glorifiant, mythifiant mais stérilisant pour ceux qui ne sont qu’humains. Ainsi dans *Graal Théâtre*, Blaise s’exclame au moment fatidique, dans une parodie significative du Kurtz de Conrad dans *Au cœur des ténèbres* :

« Horreur ! horreur ! horreur ! Arrêtez ! arrêtez ! Hé terre, réponds-moi ! Ciel, parle aux insensés ! Hélas la terre est sourde et le ciel muet. Le soleil qui s’arrête a la couleur du sang... Plus sanglant que le soir quand il roule à la mer Comme tête tranchée ensanglantant le fer. Le soleil qui s’arrête a la couleur du sang, Et la lune derrière est comme un soleil noir ! Soleil ! Soleil, ce sang, je ne veux pas le voir !... D’un seul coup de l’épée Arthur perce son fils. Le coup est si violent qu’il crève la poitrine en traversant. La plaie béante, énorme abîme, Est si profonde qu’elle s’ouvre sur le ciel. Griflet y voit passer un rayon de soleil ! »<sup>500</sup>

Ici, l’ambiguïté du soleil, qui cache le sang de la blessure sacrilège tout en y attirant l’œil du témoin, montre que le personnage de Mordret est autant à adorer qu’à rejeter. Et c’est la même ambiguïté que l’on retrouve dans *la Demanda del Sancto Grial*. Lors de la bataille de Salesbières il est dit que « *fizo Morderec de armas tanto, e se defendio tan bien, que no*

---

<sup>499</sup> « Il tient une lance épaisse et robuste et il s’élançe au grand galop sur Mordret ; celui-ci comprend que le roi n’aspire qu’à le tuer et il ne se dérobe pas ; il dirige son cheval vers lui, et le roi, qui vient droit sur lui le frappe si violemment qu’il rompt les mailles de son haubert et lui plonge le fer de sa lance dans le corps. Le conte rapporte qu’après le choc de la lance un rayon de soleil traversa la plaie, assez brillant pour que Griflet le vît ; et ceux du pays disent que Jésus-Christ avait ainsi exprimé sa colère. » Trad. WALTER, Philippe, d’après *La Mort le roi Artu, in le Livre du Graal*, volume III, op. cit., p. 1463.

<sup>500</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 596-598.

*lo vio hombre que no lo oviessa a maravilla e por bven cavallero de armas.* »<sup>501</sup> De cette perfection guerrière et imperfection chevaleresque, Arthur veut faire un autel, un monument fameux dont la tête de Mordred devient une relique :

*« Mvcho me plaze, dixo el rey, que la faremos poner en lvgar do la pvedan bien ver qvantos qvisieron, e vos y el arçobispo fincaredes aqvi en este canpo, e fareys vna torre en que echeys las cabeças de los mvertos qve aqvi fincaren ; y atad la cabeça de Morderec, encima de la torre de vna gran cadena, y fazen screvir vnas letras, como el gran dvelo deste canpo vino por el... Amen. »*<sup>502</sup>

En tant que relique, reste de l'univers arthurien dans un monde humain, on comprend maintenant l'importance que peut revêtir Mordred dans les réécritures les plus modernes. Justine Niogret en fait un réceptacle de la décrépitude humaine :

*« Le miroir était vide. Œil mort. Vierge, intouché. Une pupille aveugle, ouverte et ne voyant pourtant rien... Il se regarda. Il était minuscule, la bombe du miroir le faisant tenir tout entier à sa surface, prisonnier de cette glace couleur de cendre. Il était tordu, penché en avant... Il se regarda... son dos était celui des crocodiles, ces grands monstres jaunes qui pleurent leur regret de devoir manger de l'homme. On dit qu'ils chantent lorsque le soleil se couche dans leur fleuve. Les vertèbres du chevalier se montraient comme les écailles de la bête... mais cambrées à l'envers. Elles pointaient là, attendant peut-être la boue et le marais, attendant d'être tout à fait reptiles. ... son bassin. Il était en avant, mais creux ; comme une virgule, une main tendue pour l'aumône. »*<sup>503</sup>

Le corps qu'elle confère à Mordred est un corps « qui peut faire perdre la foi », comme disait Dostoïevski à propos du Christ de Holbein<sup>504</sup>, dans les mythes qu'il remet en question. Au niveau de Mordred, ces mythes concernent la chevalerie, l'arthurien, l'Avalon ou encore la jeunesse illimitée. Or par définition, pourrait-on dire, Mordred est déjà une relique. La tradition arthurienne veut qu'il soit celui dont le corps reste dans le monde humain, donc reste saisissable pour nous-mêmes, tandis qu'Arthur est absorbé par le monde féérique, en l'occurrence Avalon.

---

<sup>501</sup> « Mordret fit de tels faits d'armes, et se défendit si bien, qu'il n'y eut pas un homme pour ne pas penser qu'il s'agissait là d'une merveille et pour ne pas le considérer comme un chevalier remarquable. »

<sup>502</sup> « Il me plairait, dit le roi, que nous la fassions mettre quelque part où chacun pourrait la voir à loisir et que vous et l'archevêque restiez dans cette plaine et y fassiez ériger une tour dans laquelle vous laisseriez les chefs des morts qui reposent ici, vous attacheriez la tête de Mordred au sommet de la tour à l'aide d'une épaisse chaîne et vous feriez écrire en gros caractères, comment il causa la grande désolation de cette plaine... Amen. » *Id.*, p. 326

<sup>503</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 75-76.

<sup>504</sup> DOSTOÏEVSKAÏA, Anna dans ses Notes sur *l'Idiot*, rapportant les propos de DOSTOÏEVSKI, Fiodor.

## 2. Atomisation sociale : d'un Mordred de classe à un Mordred de genre

Cette défense du rôle mordretien s'orchestre autour d'un bouleversement, voire d'un renversement des symboliques politiques et sociétales associées traditionnellement à Mordret. Dans cette matière de Bretagne amplifiée par la réhabilitation mordretienne, il y a une réorientation du personnage, selon les contextes idéologiques des œuvres étudiées : d'un traître on finit par faire un révolté. La modernité accentue le caractère déterminant de Mordred dans les questionnements doctrinaux transcrits par la scission entre le roi sortant Arthur et le roi entrant Mordred. Les différents Mordreds incarnent alors l'imbrication, au cours des siècles, de l'organisation politique et familiale de la civilisation occidentale.

La scission politique entre Arthur et Mordred devient alors sociale, et la méfiance politique que le lecteur vit à travers ces nouveaux Mordreds n'est que le reflet d'un désenchantement global. La proximité entre la réhabilitation mordretienne et la féminisation de la matière de Bretagne pose le problème de l'inclusion d'un personnage moralement, religieusement et sexuellement ambigu dans une société où l'identité est supposée s'hériter tout autant que la famille politique. A travers cette atomisation mordretienne se joue alors l'atomisation des lecteurs partagés entre tradition et modernité. Le chaos psychique que développent les auteurs pour leur Mordred évoque le dilemme de l'individu divisé. Dilemme indicible transcrit par l'infantilisation de Mordred, par sa stagnation au stade du dilemme même.

La réhabilitation mordretienne est en effet à la fois la cause et la conséquence de la réorientation de la matière de Bretagne en fonction du concept d'*enfant*. L'enfance mordretienne n'est pas une enfance arthurienne classique, elle n'est pas inscrite dans un processus d'évolution et de maturation, mais bien dans une impossibilité, voire une régression. Ces Mordreds non adultes, parce qu'ils sont de plus en plus nombreux au cours de la postmodernité, sont les marqueurs d'une double historicité mise en abyme, réfléchissant plus le besoin de médiéval (ou de quelque chose considéré comme tel car éloigné temporellement et organisationnellement de nous) de notre société qu'une simple analyse ou critique de celui-ci.

## 2.1. De Medrawt à Mordred : lâcheté ou *Virtù*

L'absolution de Mordret, et les déformations diégétiques dont il est le vecteur préférentiel, provoquent une déstabilisation idéologique de la matière de Bretagne. Loin de réduire les textes médiévaux à des prétextes politiques et sociaux, il est indéniable que la société arthurienne était proposée, dans les textes sources, comme un âge d'or, temporellement utopique et idyllique. Mordret, en ravissant opportunément le trône arthurien, en profitant de la faille du système de représentativité entre le roi et son royaume, orchestre la bataille de Salesbières. Sur le déroulé de celle-ci, les textes — qu'ils soient du Moyen-Âge central ou du bas Moyen Âge — s'accordent et expliquent que les preux chevaliers du royaume y perdent la vie, ou plus largement les caractéristiques qui faisaient d'eux des *bellatores*, membres de l'équilibre tripartite de la société arthurienne. Mordret replonge alors la Bretagne dans ce que les chroniqueurs anglo-normands nomment les « Dark Ages ».

Avec la modernité, la création d'une geste mordretienne dont nous avons vu les principaux caractères ci-dessus, inverse cette association qui avait cours entre Mordret en tant que prince sombre et les âges obscurs. Mordret devient prétexte — tant la raison invoquée que l'ornement — à une critique plus ou moins acerbe de la société chevaleresque. Parce que le seul motif irremplaçable ou ineffaçable de son patron est la révolte (amoureuse, politique voire philosophique), son rôle essentiel et fondamental est d'altérer le monde arthurien. Le manichéisme inversé qui permet l'élaboration d'une diégèse centrée sur Mordret fait que le lecteur ne peut que sentir la nécessité de sa réaction contre le pourrissement de la société arthurienne. En devenant, dans les œuvres du corpus, un *bellator* d'un nouveau genre, arlequin de tous ceux qui l'ont précédé, il remet en question les codes sociaux et plus largement politiques qui avaient cours au Moyen Âge.

Se construire en opposition à Arthur, en tant que personnage, devient donc se construire en opposition au roi, en tant que fonction-symbole. Et par là même en opposition à l'organisation royale et féodale. Dans les textes les plus modernes, on constate que Mordret n'incarne plus le même système tripartite que celui que les textes du Moyen Âge pouvaient sous-entendre, ou du moins qu'ils sont supposés sous-entendre, pour les lecteurs modernes sans recul sur leur propre époque. Dans les œuvres les plus favorables à Mordret, il est en effet intéressant de voir que celui-ci devient la caricature du preux chevalier non plus défenseur des demoiselles en quête de justice ou de reconnaissance de leurs droits, mais plutôt protecteur d'une société anonyme, muette ou réduite au silence par les préceptes de la Table Ronde. Mordret en rejetant cette dernière, prône de manière plus ou moins officielle la mise en place d'une agora présentée comme plus démocratique. Dès lors, Mordret usurpe-t-il la fonction régaliennne pour lui ou pour les absents de la société arthurienne ? Est-il un traître dans une structure archaïque ou le héros d'une patrie d'un genre nouveau ?

L'avènement de cette nation mordretienne doit donc passer par une révolution. Or, parce qu'il est un médium de l'histoire arthurienne, Mordret devient le point focal d'une double historicité paradoxale.

Là où la modernité jouait sur les concordances entre l'époque évoquée par un texte et l'époque de l'élaboration dudit texte, il est intéressant de voir que Mordret devient le fantôme de concordances entre la postmodernité et un Moyen Âge doublement fantasmé — d'abord créé artificiellement par les premiers textes de la matière de Bretagne, puis par ceux du goût médiévaliste de certains auteurs et publics. Mordret est un prétexte de médiévalisme au carré. Les Mordrets les plus sympathiques, les mieux construits comme modèles, cessent alors d'être « un » prétexte pour devenir « le » prétexte. Ces types de Mordret *a priori* affranchis des identités héritées des textes médiévaux forment le dessin occultant les desseins de mises en abyme qui se veulent pensés et réfléchis de manière absolue, depuis que « tout est politique ». Mordret noyaute-t-il donc la société arthurienne, figée dans des carcans passéistes et stérilisateurs, ou bien refonde-t-il une société nouvelle, plus libertaire, aux frontières mouvantes et poreuses selon l'individu qui les reconnaît ?

Si cette révolution mordretienne se fait *contre* le roi Arthur, elle se fait dans un système patriarcal, c'est-à-dire contre un Père symbolique. Mordret, depuis les textes gallois, affine son lien avec Arthur. De féal loyal, il devient neveu parjure et de neveu parjure il devient fils parricide. Se pose déjà le problème de ce changement de statut progressif et constant. En effet, la prise en compte de cette double historicité paradoxale que permet le personnage de Mordret ne peut donc pas passer à côté de la dernière révolution autoscopique : la psychanalyse, à laquelle certains auteurs des œuvres du corpus ne vont pas hésiter à recourir, à mettre en abyme ou à tourner en ridicule. Le fait est que Mordret oscille entre la répétition d'un schéma œdipien et son strict opposé. Si le combat topique entre le père et le fils évoque un changement de génération, l'affrontement entre Mordret et Arthur, qui devient au fil de la modernité de plus en plus atypique, a-t-il les mêmes ressorts sexuels et / ou textuels ? La modernité, voire la postmodernité aurait-elle saisi le personnage de Mordret, en tant que personnage le plus caricaturalement vide, pour le saturer de son propre état ?

### **2.1.1. Usurpateur, rebelle ou révolté**

Les réécritures chantant la geste de Mordret récupèrent, parfois malgré elles, une caractéristique médiévale du personnage. On pourrait même dire que le seul invariant de l'entité Mordret réside dans cette caractéristique. En effet, l'historique du personnage, de Medrawt à Mordred, montre que Mordret est toujours et a toujours été un guerrier atypique. Medrawt était un modèle, Mordret est un contre-modèle, Mordred tantôt l'un tantôt l'autre. Passant d'un extrême à l'autre tant au niveau diachronique que synchronique pour ce qui concerne notre contemporanéité, il conserve dans l'exécution de la fonction guerrière un traitement particulier qui le rend inclassable et incomparable vis-à-vis de ses pairs. Ainsi le rôle de Mordret n'a pas varié, malgré la successivité des

civilisations celtiques et latines. En dépit des conquêtes et des extensions politico-linguistiques, ce bouleversement politico-religieux a maintenu une continuité dans la structure tripartite des sociétés, *in fine* dans le rôle de Mordret.

Selon Dumézil, les structures narratives assurent et entérinent une organisation sociale dont les textes devenus sources des textes de notre corpus sont la traduction. La société médiévale était ainsi équilibrée selon trois ordres<sup>505</sup> : les *oratores*, les *laboratores* et les *bellatores*. Le fonctionnement tripartite des sociétés occidentales, toujours selon Dumézil, cesse d'être un schéma opérationnel avec les États généraux de 1789, puisque la hiérarchie entre les trois ordres équivalents à ceux du Moyen Âge — Noblesse, Clergé et Tiers État — se renverse<sup>506</sup>. Or, si l'on en croit ce que nous avons démontré plus haut, les chevaliers de la Table Ronde sont des *bellatores* modèles, archétypiques, alors que Mordred est un bellator prototypique, un *bellator* d'un genre nouveau, à cheval sur les différentes branches de l'arthurien et par là même des héritages indo-européens.

Se pose alors la question de la représentation de la société qu'il porte. Il est rare qu'apparaissent les autres habitants du Royaume de Logres, à l'exception des chevaliers de la Table Ronde. Cependant, la mention qu'en fait José María Huertas Ventosa est intéressante. Le royaume de Logres n'est plus uniquement peuplé de bons chevaliers trompés par un usurpateur opportuniste unique, mais par un ensemble d'êtres peu fréquentables. Dans *El Rey*, le narrateur explique à propos de Mordred que « *éste también era un pérfido como la mayoría de los que entonces poblaban el reino del pobre rey...* »<sup>507</sup>. Mordred, avec tout ce que cela peut impliquer pour la respectabilité d'autrui, n'est plus que le représentant de la majorité. D'autant que cela débouche sur un ensauvagement de la société que Mordred, en usurpant le trône du roi parti en mission civilisatrice ailleurs, limite et réorganise : « *El pueblo daba ahora suelta a sus perores instintos, y toda la nobleza que el buen Rey intentara inculcar a sus vavasallos habiase esfumado. No existía la caballería y cuanto había dado gloria y felicidad al país, era ahora objeto de mofa y escarnio... el Rey Arturo fuése a luchar allende los mares.* »<sup>508</sup> Ces phrases précèdent la première mention de Mordred, ce qui donne linéairement l'impression que Mordred n'est qu'une conséquence de tout le reste.

Faire de ce personnage « par procuration » un héros sous-entend un rejet du médiévalisme respectueux du médiévisme. Cet anti-médiévalisme — sur lequel nous

---

<sup>505</sup> Cette théorie se représente d'ordinairement sous la forme d'une pyramide dont la base est occupée par les *laboratores*, tandis que les *oratores* et les *bellatores* se partagent le sommet.

<sup>506</sup> DUMÉZIL, Georges, « le schéma tripartite est mort en Occident avec les États généraux de 1789, quand la noblesse et le clergé ont baissé le pavillon devant le Tiers État. On a enfin répondu à la question : qu'est-ce que le Tiers État ? Eh bien, c'était la ruine du système trifonctionnel. » in « Le parcours initiatique d'un "parasite" des sciences humaines », entrevue de Didier Sanz pour *Autrement*, « Passion du passé », [1987], Paris, p. 57.

<sup>507</sup> « ...Celui-ci aussi était un homme perfide, comme la plupart de ceux qui habitaient alors dans le royaume du pauvre roi... » Trad. ori. D'après HUERTAS VENTOSA, José María, *El Rey Arturo*, op. cit., p. 77.

<sup>508</sup> *Ibid.* « Le peuple laissait alors libre cours à ses pires instincts, et toute la noblesse que le bon roi avait essayé d'inculquer à ses vassaux s'était envolée. Il n'existait plus de chevalerie et il y avait maintenant autant de bassesse et de mépris qu'il y avait eu jadis de gloire et de félicité dans le pays... Le roi Arthur s'en alla lutter au-delà des mers. »



reviendrons plus tard — semble jouer avec un rôle mordretien comme annonciateur, à une société pseudo-médiévale, d'une modernité à venir qui serait la nôtre.

Considérons par exemple l'un des films de chevaliers majeurs : *l'Excalibur* de John Boorman de 1981, dont la critique, bien que mitigée, s'est accordée sur l'importance du traitement de Mordred<sup>509</sup>. Le Mordred de Boorman, en plus d'être incarné par le fils de celui-ci — ce sur quoi nous reviendrons plus tard — est physiquement marqué par les héritages mythologiques et mythiques des différentes sociétés tripartites qui se sont succédé. C'est indéniable, il a les attributs visuels d'un bellator. Mais ses attributs sont incohérents entre eux, ou disons plutôt qu'ils sont hétéroclitement combinables, sans pour autant s'annuler. Ce Mordret-ci est un bellator médiéval, c'est un chevalier : d'où son camail, mais il est aussi une sorte d'hoplite gréco-latin, tant par son heaume qui évoque plus le masque « dit d'Agamemnon » découvert à Mycènes en 1876 par Heinrich Schliemann, que par le caractère ciselé de la musculature sur le plastron qui rappelle les cuirasses héroïques antiques, par exemple celle que porte l'Auguste dit « de Prima Porta », aujourd'hui au musée du Vatican. C'est le seul personnage dont le costume est, pour le profane, totalement discordant. Aucun autre chevalier de la Table Ronde n'a d'armure dorée, chacun présente une variation chromée de pièces d'armure plus ou moins historiquement avérées.

Ainsi, dans l'une des plus célèbres vulgarisations de la mythologie arthurienne, on constate que Mordred est signalé comme à part, en dehors d'une caste vestimentaire symbolisée. Or, parce que dans une société tripartite telle que celle du Moyen Âge l'habit faisait le moine, parce qu'avoir tel équipement signifiait avoir tel statut social et remplir telle fonction, si Mordred dénote par son apparence, il indique un emploi autre au sein de la *polis*. Que vaudrait, en effet, un *bellator* qui serait dans l'état du Mordred de Justine Niogret ? La romancière détourne les potentialités guerrières et politiques en construisant ce héros cloué au lit, incapable de monter à cheval ou même de se déplacer sur une centaine de mètres. Cet anti-héros héroïque déclare : « *Je suis un cadavre à la main sans force.* »<sup>510</sup> Le bellator nouveau est donc impuissant et apolitique, dans la société arthurienne donnée comme telle

Même lorsque Mordred reste un personnage négatif, on constate que son identité guerrière est transformée. Dans *la Tour sombre*, l'épopée hybride de Stephen King, on a bien un ordre guerrier : les chevaliers sont des pistoleros, Roland le bon chevalier est un as de la gâchette, mais Mordred, lui, n'a plus aucun attribut guerrier anoblissant. C'est un sorcier qui attaque de loin et de manière détournée. Dans *Bangkreen*, Mordred est un type plus moderne du bellator : c'est, pour le dire vulgairement, un mercenaire. Son allégeance est fluctuante selon l'échiquier politique du monde de Bankgreen et son code de conduite dépend de son employeur. C'est à partir du positionnement de Mordred que le lecteur accède au positionnement politique des autres « varaniers », du moins tant qu'ils sont en

---

<sup>509</sup> TESSIER, Max : « longuement traité, dans une tonalité au fantastique médiéval qui [lui] paraît être la plus envoûtante du film », in *La Revue du Cinéma*, n°362, [1981].

<sup>510</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 116.

vie. Après sa résurrection, Mordred qui se prend non plus pour le dernier des varaniers mais plutôt pour le premier explique : « *Les varaniers sont des mercenaires par nature* »<sup>511</sup>.

Ce qui est intéressant dans ce court entretien avec Pellée « *la figure tutélaire* »<sup>512</sup>, c'est que le personnage de Mordred explique qu'à un niveau intradiégétique, il y a une transfiguration dans les assassinats commis par le varanier : « *La mort est ce qui me définit, me transfigure. Sans elle, sans le vide fascinant qu'elle crée, je ne suis rien. Et j'aime voir briller la peur primordiale dans le fond du regard de ceux que je soumetts à mon savoir. Je suis Mordred le varanier, celui qui connaît la mort de tous ceux qu'il rencontre.* »<sup>513</sup> Mais justement, à un niveau extra-diégétique, si l'on considère la matière arthurienne la plus étendue, il y a bien une transfiguration, une métamorphose des *bellatores*. Lorsque tous les varaniers se retrouvent dans les Brumes de l'Okar, sorte de Table Ronde immatérielle, au lieu d'évoquer « un progrès », ils tournent en rond. Jusqu'à leur destruction, leur action politique ne consiste qu'à rétablir des équilibres dans les rapports de forces, jusqu'aux nouveaux déséquilibres. Ces guerriers ont donc une simple fonction de balance, ils ne sont plus tenus par un contrat synallagmatique<sup>514</sup>, contrairement à ce qui avait cours parmi les *bellatores* médiévaux.

Thierry Di Rollo utilise une structure particulière pour montrer l'évolution du guerrier atypique qu'est Mordred. Avec la résurrection de ce dernier, le narrateur évoque quelques-uns des souvenirs que Mordred va oublier. Notamment celui de la constitution de l'armure du varanier. Il se trouve que Mordred est le premier varanier à obtenir l'armure qui deviendra l'équivalent d'un uniforme pour tous les varaniers. Chacun sait ce qu'évoque militairement ou socialement parlant la silhouette d'un varanier. « *L'armure est désormais la signature intime de chaque varanier, sa réalité matérielle aux yeux de tous ceux qu'il croise, là-bas, dans l'unique dimension.* »<sup>515</sup> C'est Mordred qui dénicher le forgeron à l'origine de l'armure, c'est lui qui en fixe les principales qualités. Et c'est lui qui fixe un délai de conception de quarante jours<sup>516</sup>... : « *Qu'attendez-vous de moi, exactement ?* » demande le forgeron ; et le varanier de répondre : « *La confection d'une armure. ... Si le travail demandé, et que vous allez effectuer, est satisfaisant, vous vous chargerez de l'équipement de toute notre caste... Quarante jours. Pas un de plus. Tu as tenu les délais.* »<sup>517</sup>. Thierry Di Rollo met en place un jeu habile : pour la résurrection de Mordred, le dernier des varaniers, les puissances tutélaires reconstituent son armure en en recombinaut les pièces. Ce re-forgeage est superposé avec une analepse du premier forgeage : Mordred est-il donc le dernier représentant d'une ancienne caste de guerriers atypiques ou bien le premier représentant d'un groupe nouveau ? Cette indécision provoque une ambiguïté sur la *virtù* que va devoir incarner ce Mordred ressuscité.

---

<sup>511</sup> Di ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 434.

<sup>512</sup> *Id.*, p. 432.

<sup>513</sup> *Id.*, p. 433.

<sup>514</sup> En Droit, contrat par lequel les deux parties par lesquelles il est ratifié s'obligent réciproquement. L'hommage médiéval correspond à cette obligation mutuelle : vassal et suzerain ont tous deux des obligations vis-à-vis de l'autre.

<sup>515</sup> Di ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 452.

<sup>516</sup> La durée de quarante jours et quarante nuits rappelle la durée de la tentation du Christ, son ascension qui a lieu quarante jours après la fête de Pâques, les périodes de la vie de Moïse...

<sup>517</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 448-450.

Ainsi Mordred est un guerrier au pouvoir autre, un prototype politique qui menace, de par son unicité, la masse représentative du pouvoir instauré. C'est à partir de cette discordance entre les attributs de Mordred et sa fonction au sein de la *polis* que Tolkien en fait le semeur de discorde Melkor — et *in fine*, l'orchestrateur plus ou moins direct de toute l'histoire de la Terre du Milieu, laquelle, on le sait grâce à Jonathan Coe, fait écho aux clivages de « l'Angleterre du Milieu ». Or, la recherche de pouvoir de Melkor n'est donnée que comme une conséquence de son individualité, de son existence en tant que prototype et non pas en tant qu'archétype politique. C'est le premier Ainur à avoir un nom.

« ... Les thèmes d'Ilúvatar seront joués dans leur vérité et adviendront à l'Etre au même moment car tous alors comprendront pleinement la partie qu'il leur a destinée... Mais à mesure que le thème progressait, il vint au cœur de Melkor d'y mêler des thèmes venus de ses propres pensées et qui ne s'accordaient pas au thème d'Ilúvatar... Melkor était le plus doué des Ainur en savoir comme en puissance et il partageait les talents de tous les autres... Et la solitude lui fit concevoir des pensées à part, différentes de celles de ses frères. Il les fit venir dans sa musique, et une discordance aussitôt s'éleva tout autour... Mais la discordance de Melkor eut le dessus. »<sup>518</sup>

Chez Tolkien, au commencement du monde est donc, plus que le Verbe, l'individu. C'est par son identité personnelle, unique en son genre, que Melkor maîtrise et parjure pour lui-même les sonorités offertes par la figure royale et paternaliste d'Ilúvatar.

Ainsi, dans les œuvres du corpus, le matraquage du nom « Mordred » étudié précédemment matérialise l'avènement d'un nouveau type de caste dont Mordred n'est que le premier représentant en inadéquation avec une identité de série, pourrait-on dire, une identité déclinable et divisible selon des critères précis.

Il est intéressant de voir que Justine Niogret considère la lance comme origine de l'inadéquation identitaire de Mordred. Selon elle, ce qui marque l'arrêt du rôle guerrier de Mordred, c'est justement l'arme avec laquelle la société arthurienne s'effondre dans les textes médiévaux. Mordred explique : « *Je ne sers à rien depuis que cette lance et cette selle sont brisées.* »<sup>519</sup> Mordred est le point de départ d'une nouvelle organisation sociétale. Son caractère guerrier (ou plus globalement sa *virtù*) inaugure un type nouveau, type dont l'avènement ne peut se faire qu'avec son sacrifice.

Ainsi, dans *Bankgreen*, la plus jeune des Runes, la moins au fait des vicissitudes politiques, voire cosmiques, de la planète, demande à son aînée : « *Pourquoi sacrifier les varaniers ?* »<sup>520</sup> Le seul sacrifice de varanier auquel le lecteur « assiste » est celui de Mordred, qu'il suit par le biais de la narration interne. Le sacrifice de Mordred à la bataille du Haut-Toit est nécessaire selon l'une des Runes pour « *qu'ils [les Shores] atteignent ce point pour procéder à un choix. Poursuivre en aveugle ou se montrer dignes et responsables.* »<sup>521</sup> La dernière phrase du texte est isolée sur la page comme il est dit que

---

<sup>518</sup> Trad. ALIEN, Pierre, d'après TOLKIEN, *in le Silmarillion*, op. cit., p. 14-15.

<sup>519</sup> NOIGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 124.

<sup>520</sup> Cf. 1.3.3, p. 150.

<sup>521</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 306.

les fragments de l'armure de Mordred sont éparpillés dans la neige<sup>522</sup> : « Il [le chef des Shores] ne sait pas ce que lui et ses semblables y ont réellement gagné. »<sup>523</sup>

L'analyse de détail de la phrase n'est pas anodine. Le pronom COI « y » est présomptif de la totalité de la bataille, dont les dernières clameurs sont couvertes par le rôle d'agonie de la monture de Mordred. Or cet événement est l'alpha et l'oméga de la totalité du tome intitulé « le Dernier des varaniers ». Ce sacrifice de Mordred en tant que *dernier* représentant d'une caste chevaleresque mourante ne se comprend donc que de manière rétrospective. Ce n'est que parce que la modernité regarde en arrière que l'intérêt pour Mordred peut se comprendre, de ce regard rétrospectif ne peuvent finalement surgir qu'une réhabilitation et une identité bénéfique de révolté.

Le rôle de Mordred est donc fondamentalement géopolitique. Il permet de questionner les avantages et les inconvénients des bouleversements. Il est celui qui doit insuffler une lutte à contre-courant, pourrait-on dire en reprenant la topique aquatique qui lui était liée.

Considérons de nouveau le film de John Boorman. Lors de l'affrontement entre Arthur et Mordred il est intéressant de noter que les armes des deux combattants sont inversées, si l'on compare le déroulé de l'image à celui donné par les textes médiévaux. Pour ces derniers, Arthur est muni d'une lance, laquelle rappelle la lance de Longin, et sacralise le rayon de soleil traversant le corps de Mordred lorsque celui-ci est frappé par son père. C'est en effet une sorte de stigmatisme inverse, dans le cas de Mordred. Carlos Reigosa explique que le corps de Mordred : « *apareció... atravesado por una lanza inconfundible...* »<sup>524</sup> À cause du manichéisme inversé, la lance contribue à sacraliser dans les réécritures les plus contemporaines la mort de Mordred tout en renforçant la culpabilité d'Arthur.

« Il [li rois Artus] tint un glaive gros et fort, et laisse courre quand qu'il puet del cheval traire vers Mordret ; et Mordrés, qui bien voit que li rois ne baot s'a lui occire non, nel refuse pas, ains li adrece la teste del cheval ; et li rois, qui li vient au plus droit qu'il puet, le fiert de toute sa force si durement qu'il li ront les mailles del hauberc et li met parmi le cors le fer de son glaive. Et dist l'estoire qu'après l'estors del glaive passa parmi la plaie uns rais de soleil si apertement que Gyrflés le vit, dont cil del país disent que ce avoit fait Jhesu Cris par courous qu'il avoit a lui. »<sup>525</sup>

---

<sup>522</sup> « L'armure s'affaisse sous sa propre masse, vidée. Les combattants Shores, déchaînés, se jettent sur les pièces de métal et les frappent de centaines de coups. Elles s'éparpillent sur la glace inondée de sang. C'en est fini. » *Id.*, p 307-308.

<sup>523</sup> *Id.*, p. 308.

<sup>524</sup> « Apparut ... traversé par une lance inconfusable. » REIGOSA, Carlos González, « La Muerte del Rey Arturo », op. cit., p. 93.

<sup>525</sup> « Il tient une lance épaisse et robuste et il s'élançe au grand galop sur Mordret ; celui-ci comprend que le roi n'aspire qu'à le tuer et il ne se dérobe pas ; il dirige son cheval vers lui. Le roi, qui vient droit sur lui, le frappe si violemment qu'il rompt les mailles de son haubert et lui plonge le fer de sa lance dans le corps. Le conte rapporte qu'après le choc de la lance un rayon de soleil traversa la plaie, assez brillant pour que Girflet le vît ; et ceux du pays disent que Jésus-Christ avait ainsi exprimé sa colère. » *La Mort le roi Artu*, op. cit., p. 1463.

Inversement, Mordred manie une épée : « *Quant Mordrés se sent navré, si pense bien qu'il est navrés a mort ; si fiert le roi Artu amont el hialme si durement que riens nel garantist qu'il ne li face l'espee sentir jusqu'au test, et du test abati il une piece.* »<sup>526</sup>. Toujours dans les textes-sources, c'est Mordred qui frappe le dernier. En revanche, dans le film de Boorman, on constate que c'est Mordred qui manie la lance et qui porte le premier coup.

La *regalia* « lance », fil conducteur religieux, politique et social de toute la matière de Bretagne passe donc d'une main à l'autre, permettant d'instaurer une nouvelle lecture de toute cette matière du point de vue mordretien. Cette usurpation de la *regalia* enclenche donc l'usurpation du trône : d'un « rebelle<sup>527</sup> » il devient « le révolté<sup>528</sup> ». Et à cause de l'inversion manichéiste qui s'effectue autour de lui, Mordred progressivement n'est plus le rouage nécessaire à l'abdication d'un pouvoir faisandé, mais l'embrayeur<sup>529</sup> d'un pouvoir nouveau. D'ailleurs, Justine Niogret glisse elle aussi d'une organisation nouvelle à une organisation moderne. En effet, Mordred, après sa première bataille pour raison frontalière, semble prendre conscience que « *mourir était son métier, du moins la fin de celui-ci, la fin étendue et prévue depuis qu'il avait pris l'épée dans sa main, quand il avait acceptée, quand Arthur lui avait tendu l'arme le lendemain de son arrivée.* »<sup>530</sup> Le jeu sur le titre du roman de Robert Merle, *la Mort est mon métier*<sup>531</sup>, qui importe soudain dans le roman médiévaliste un écho d'Auschwitz, permet de montrer que le personnage typiquement monstrueux du monde arthurien n'est en fait qu'un chaînon dans une organisation sociétale particulière, mue non plus par une hiérarchie d'ordres, de castes ou même de classes, mais plutôt par un rapport à l'utilitaire, qui est le caractère dominant de l'action de Rudolf Lang dans le roman de Merle.

Les auteurs de notre corpus transgressent alors les limites de l'ordre auquel appartient le Mordred de leurs œuvres respectives. Ils procèdent à un travestissement, au sens étymologique du terme, du personnage pour rendre plus perceptible son inadéquation vis-à-vis de l'ordre des *bellatores*. Ce bellator nouveau se voit confier des attributs d'un genre nouveau, pour symboliser une « révolution ».

Ainsi la recréation du personnage par Florence Delay et Jacques Roubaud est en quelque sorte le premier stade de ce Mordred en tant que prototype politico-sociétal. En effet, dans *Graal Théâtre*, Mordret est le premier à évoquer, donc à invoquer, le réalisme « de cour » dans le monde arthurien. En soi, cette identité de « courtisan » de Mordret est fidèle aux textes médiévaux, puisque dans ces derniers Mordret en tant que courtisan devient courtoisé lorsqu'il usurpe le trône qui lui a été confié par Arthur. Ce qui était dès

---

<sup>526</sup> « Se sentant atteint, Mordret comprend que sa blessure est mortelle et il assène au roi Arthur un coup si violent au sommet du heaume qu'aucun obstacle ne peut empêcher l'épée de lui entrer dans le crâne et d'en emporter un morceau. » *Ibid.*

<sup>527</sup> Selon la première acception de l'adjectif, dans le dictionnaire de l'Académie française, 8<sup>e</sup> édition, « qui refuse obéissance à une autorité légitime. ». Définition consultable à l'adresse <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8R0457>.

<sup>528</sup> Selon l'acception du participe passé adjectivé, dans le même dictionnaire, « qui se soulève contre une autorité, participe à une révolte ; qui conteste, refuse un état de fait, une idée, manifeste de l'indignation. »

<sup>529</sup> Au sens purement dynamique du terme.

<sup>530</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 105.

<sup>531</sup> MERLE, Robert, *La Mort est mon métier*, [1952], Paris, Gallimard, 328 p. Pseudo-mémoires de Rudolf Höß, dit Rudolf Lang dans le roman, commandant du camp d'extermination d'Auschwitz.

lors un stigmaté, une caractéristique subie, devient progressivement la base d'une activité belliqueuse à l'encontre des *bellatores*.

Cela se matérialise dès les textes médiévaux, où la caricature guerrière qu'est devenu Mordret développe une aversion pour le meilleur chevalier du monde, Lancelot. Il s'agit presque d'une réaction-répulsion de deux corps chimiques opposés. Il n'est jamais donné ni formulé de véritable raison à la haine qu'éprouve Mordret pour celui qui a été son compagnon dans la quête du Graal. C'est surtout Agravaïn qui est choqué par l'adultère de Guenièvre, Mordret étant peu à peu greffé à la ligne de conduite de son frère. En se révoltant contre le pouvoir d'Arthur pour instaurer une ère nouvelle, il modifie la société tripartite, ou du moins, il essaie d'en modifier une partie. Ainsi dans le Pseudo-Robert de Boron, il est annoncé à Arthur que « *Mordret... a fait venir les Saxons, les descendants d'Engis, qui fit si longtemps la guerre à ton père, et qu'il a interdit de chanter messe et matines dans toute la terre de Bretagne.* »<sup>532</sup> Ici Mordret annihile la part revenant aux *oratores* en interdisant le catholicisme et métisse celle des *bellatores* en invitant des guerriers non soumis aux codes de la chevalerie. Dans ce nouveau type de société, le bellator n'a plus le même rôle à jouer.

C'est le même fonctionnement que l'on observe dans *El Rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda*. L'opposition entre Arthur et Mordred, dans le livre de vulgarisation de Pablo Mañe, illustre la différence entre l'arthurien et le mordretien *via* la question religieuse. Lors de la narration de la bataille de Salesbières, le narrateur fait intervenir Lucan le Bouteiller<sup>533</sup> au discours indirect :

« *Sir Lucan trató de contener los ímpetus del Rey, recordándole su sueño y también insistiendo en que si moría, toda esperanza de recuperar el trono para los verdaderos caballeros cristianos sería nula... Pero el Rey, que había librado docenas de batallas contra los paganos y vivido su existencia entre hechos de armas, no podía contenerse en aquel momento crucial.* »<sup>534</sup>

L'opposition des deux systèmes politiques, du roi légitime et le l'usurpateur révolté, passe ici par la procuration de leurs soldats. L'antagonisme entre les « *verdaderos cristianos* » et les « *paganos* » traduit le schisme sociétal. Si un schisme religieux entre Arthur et Mordred résonne de manière particulière en Espagne, *via* l'expulsion des Juifs<sup>535</sup>

---

<sup>532</sup> Trad. BAUMGARTNER, Emmanuèle, d'après le Pseudo-Robert de Boron, *in Merlin et Arthur : le Graal et le Royaume*, *in La Légende Arturienne*, op. cit., p. 427.

<sup>533</sup> Sur l'importance de celui-ci dans la bataille de Salesbières, cf. 2.3.3, p. 320.

<sup>534</sup> « Sire Lucan essaya de contenir les élans du roi en lui rappelant son songe et en insistant aussi sur le fait que s'il mourrait, tout espoir de récupérer le trône pour les véritables chevaliers chrétiens serait anéanti... Mais le roi, qui avait livré des douzaines de batailles contre les païens et qui avait passé son existence dans les hauts faits guerriers, ne pouvait se contenir dans un moment si crucial. » Trad. ori. D'après MAÑE, Pablo. *El Rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda*, op. cit., p. 119.

<sup>535</sup> Décret du 29 avril 1492 ordonnant avant le 31 juillet de la même année l'expulsion définitive des Juifs refusant de se convertir au christianisme. Plusieurs lois et plusieurs événements se sont construits contre cette expulsion par les Rois Catholiques. En 1924, en décembre, sous l'égide du directoire militaire conçu par Primo de Rivera, les Sépharades descendants des Juifs expulsés en 1492 se voient accorder la nationalité espagnole, s'ils acceptent de renoncer à leur nationalité initiale et de se domicilier en Espagne. Pareillement, pour marquer la « réconciliation du peuple juif et du peuple d'Espagne », le roi Juan Carlos Ier et son épouse la reine Sophía ont rencontré à la synagogue de Madrid, le président d'Israël de l'époque, Chaim Herzog. Et

en 1492 et l'héritage tout contemporain de cet événement, le critère religieux y traduit un bouleversement plus global, en l'occurrence celui de la Transition démocratique.

Ainsi, avec Mordred, la monarchie entre dans sa modernité : Mordred subordonne la courtoisie à l'esprit de cour. Dans le pseudo-Gautier Map, la scène topique du conseil du roi, événement qui correspond au contrat synallagmatique de la *virtú* du suzerain et du vassal, est remplacée par le conseil de guerre.

Mordred est de fait le personnage en quête de pouvoir individuel, voire même du contre-pouvoir. Il est un personnage de balance entre le système du *primus inter pares* et de l'*unus inter pares*. On l'a vu avec l'anti-symphonie que crée Melkor, dans le *Silmarillion*. C'est aussi le cas dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon* d'Imma Mira Sempere. Mordred explique à ses compagnons d'armes que, certes, en tant que *bellatores*, le meilleur système politique pour eux est celui du centralisme arthurien : « *Veamos, reconozcamos que Camelot es lo mejor de lo mejor por lo que se refiere a nuestras carreras como guerreros* »<sup>536</sup>. Mais que pour des individus qui veulent exister par soi et pour soi, le système conformiste de caste est anti-identitaire : « *... Los hombres siguen siendo lo mismo que eran... En su gran mayoría criaturas durmientes que sueñan vivir una vida propia... Yo, al menos, no estoy dispuesto a convertirme en una res más, al servicio de unos nuevos dioses que sólo demandan sumisión absoluta a sus grandes planes.* »<sup>537</sup>

Florence Delay et Jacques Roubaud, eux, matérialisent le désir d'ascension politique de Mordret par des tentatives, toujours vaines, de s'emparer d'une épée. La première réplique de Mordret met en avant son jeune âge, c'est-à-dire son impossibilité d'exister politiquement parlant : il est en quelque sorte sous la tutelle de ses frères, et son identité se fait par procuration : elle dépend de la bonne conformité de Gauvain aux codes de la chevalerie durant la quête de l'épée de Trébuchet. Il explique dans sa première tirade : « *Depuis la mort de notre père le roi Lot et de notre mère Anna la fortune de notre nom et soyons clairs notre fortune tout court repose entièrement sur tes épaules. Nous sommes encore trop jeunes pour avoir droit auprès d'Arthur à ces faveurs qu'il te prodigue...* »<sup>538</sup> Mordret se heurte à une sorte de plafond de verre, de loi d'airain de l'oligarchie où l'épée, qui assurait une fonction sociale, n'existe plus, ou du moins n'existe pas pour lui. Ainsi, le dernier moment où Mordret a l'occasion de saisir une épée pour la faire sienne et donc acquérir officiellement le statut de *bellator*, se trouve dans la scène 1 de l'acte VII « Morgane en Avalon ». Alors que « *l'épée se trouve dans la main de Mordret* »<sup>539</sup>, ce dernier explique comme pour s'excuser : « *Je ne l'ai pas voulu. Sans y prendre garde j'ai effleuré le*

---

enfin, en 2015, le Congrès adopte la proposition de Mariano Rajoy, concernant une adaptation de la loi de 1924 : cette adaptation propose aux descendants des expulsés de 1492 d'obtenir la bi-nationalité, s'ils font montre de leur attachement mémoriel et culturel à l'Espagne.

<sup>536</sup> « Nous voyons bien, nous reconnaissons qu'il n'y a pas mieux que Camelot en ce qui concerne nos carrières de guerriers. » Trad. ori. d'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 193.

<sup>537</sup> « Les hommes sont toujours ce qu'ils étaient... pour leur grande majorité, des créatures endormies qui rêvent de vivre une vie qui leur soit propre... Moi, par contre, je ne suis pas disposé à devenir une quelconque marionnette de plus, au service de quelques dieux nouveaux qui ne demandent qu'une soumission absolue à leurs grands plans. » *Id.*, p. 194.

<sup>538</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p 171.

<sup>539</sup> *Id.*, p. 395.

*métal. L'épée s'est saisie de ma main et elle est entièrement sortie du cadavre.* »<sup>540</sup> Et Morgane de lui répondre : « *Cette épée n'est pas pour toi.* »<sup>541</sup>

Ce chemin de croix vers l'usurpation du trône et l'obtention du statut du *primus inter pares*, on l'a déjà vu, a des stations particulières. Répétées et amplifiées, les impossibilités de brandir une épée à « conquérir »<sup>542</sup> aboutissent, toujours chez Florence Delay et Jacques Roubaud, à une monomanie, à une idée fixe dont l'acmé est l'impuissance maritale de Mordret, incapable de rejouer le premier rôle politico-religieux du jeune Arthur épousant Guenièvre et fondant, dans le même temps, la Table Ronde.

Or, à travers toute la pièce, Delay et Roubaud mettent en scène le délitement de cette même Table Ronde par les parjures involontaires des meilleurs chevaliers du monde. Mordret, en tant que bellator inaccompli, incarne donc l'impossibilité de trouver un rôle, une place dans l'ordre arthurien en général. N'appartenant à aucun espace en particulier, ne se reconnaissant dans aucun d'entre eux, il n'incarne aucune organisation sociétale en particulier. À Morgane, il déclare : « *À Amalfi c'était la vraie vie. On était tous orphelins. Pas un père pas une mère à l'horizon pas un livre pas un prêtre que des flèches et des ballons. Et à Camaalot on ne se mettait jamais à table sans que quelque chose d'extraordinaire se soit présenté. Je n'aurais jamais dû accepter de venir ici.* »<sup>543</sup>. Mordred est donc un personnage politiquement transfuge, tant d'un point de vue littéraire, comme on l'a vu avec la théorie de Richard Saint-Gelais, qu'au niveau politique et étatique.

En effet, l'épée étant l'attribut consubstantiel de la *virtù*, Mordred, qui se voit toujours refuser la possibilité d'en brandir une, est rejeté en dehors de la caste<sup>544</sup> des *bellatores*. Ce ne sont pas tant ses actions qui empêchent Mordred de se réaliser parmi l'ordre des *bellatores* mais plutôt l'influence d'autrui. À de nombreuses reprises Mordret se montre respectueux de l'ordre sociétal : par exemple, « *Et Mordrés ne parole mie, car il atendoit que Lancelos parlast pour ce qu'il estoit ainsnés de lui et miudres chevaliers.* »<sup>545</sup> Dans *Graal Théâtre*, c'est la fée malintentionnée Morgane qui détourne le jeune homme de l'épée. Merlin explique en effet qu'à la suite de la scène de l'épée dans le cadavre, « *Elle [Morgane] lui [Mordret] prit l'épée des mains et par magie la remit dans le cadavre* »<sup>546</sup>. Or, dans le pseudo-Gautier Map, c'était l'ermite qui par son insistance à déclarer Mordred en dehors de la chevalerie provoquait son éviction. Quelques heures auparavant, pourtant, Lancelot faisait lui-même l'éloge du Mordret inconscient de son destin : « *Mais vous, fait Lanselos, qui les avés conquis, par mon chief, vous avés fait une des plus beles chevaleries que je veïsse mais piecha faire a chevalier de vostre aage.* »<sup>547</sup> Christopher Tolkien, alors qu'il étudie le

---

<sup>540</sup> *Ibid.*

<sup>541</sup> *Ibid.*

<sup>542</sup> Cf. 1.2.1, p. 97.

<sup>543</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 389-390.

<sup>544</sup> Ici, avec l'adéquation entre le guerrier et la pureté des chevaliers courtois.

<sup>545</sup> « Et Mordret gardait le silence, il attendait que Lancelot parlât, car il était son aîné et meilleur chevalier. » Trad. GROSSEL, Marie-Geneviève, in *La Seconde Partie de la Quête de Lancelot*, in *Le Livre du Graal*, volume III, op. cit., p. 594.

<sup>546</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 390.

<sup>547</sup> « Vous qui les avez gagnés, affirma Lancelot, sur ma tête, vous venez d'accomplir l'un des plus beaux exploits que j'aie jamais vus faire à un chevalier de votre âge ». Trad. GROSSEL, Marie-Geneviève, in *La Seconde Partie de la Quête de Lancelot*, in *Le Livre du Graal*, volume III, op. cit., p. 593.



parallèle entre le *Silmarillion* et *La Chute d'Arthur*, rappelle que c'est Arthur lui-même qui refuse le rôle de *bellator* à Mordred : « Dans le Morte Arthure allitératif, le roi est remarquablement prolixe quand il expose la nature de ce fardeau [gérer le royaume en l'absence du roi] — dont Mordret supplie (en vain) d'être dispensé pour être autorisé à accompagner Arthur au combat. »<sup>548</sup> Arthur commet une faute sociale vis-à-vis de son vassal en lui refusant le pourquoi de son statut, mais aussi politique en confiant son pouvoir à quelqu'un de peu fiable. Les puissances tutélaires du monde arthurien, qu'il s'agisse de Merlin, de Morgane, de l'ermite ou encore d'Arthur en personne « divisent » la société de manière à ce que Mordred se retrouve à ses marges. Parce qu'on lui refuse la possibilité d'être un guerrier *unus inter pares*, Mordred devient alors un individu en dehors de la division.

Dès lors, à cause du manichéisme inversé, Mordret, *bellator* d'un genre autre porteur d'attributs nouveaux, est mû par un but divergent, par des circonstances nouvelles, par un contexte original, ou du moins considéré comme tel par ceux qui y évoluent.

Ainsi s'explique — et lui est expliquée — sa résurrection dans *Bankgreen*. En effet, c'est le changement d'ère politique et la repolarisation de l'échiquier politique qui sont l'alpha et l'oméga du Mordred destiné à errer sempiternellement à la fin de la trilogie. Lorsqu'il revient à la vie, dans le deuxième volume, la figure tutélaire lui explique : « *Le temps de Bankgreen n'est plus le même. Les pouvoirs en jeu sont sur le point d'être redistribués et les Shores vont devoir affronter un ennemi auquel ils ne sont pas du tout préparés. Tu as été mercenaire.* »<sup>549</sup> Pareillement dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, le *bellator* nouveau se voit confier une mission d'assainissement de l'ère politique : « *Tu padre es una piedra y alguien debe horadarla.* »<sup>550</sup> Dans les réécritures les plus bonifiantes, il n'usurpe plus le pouvoir frelaté arthurien, il le récupère pour en faire un nouveau pouvoir sain, pour l'individu qu'il est et pour ses semblables à venir. Un pouvoir sain et bénéfique pour le nouveau type d'identité qu'il incarne.

C'est ce qui se passe dans le *Mordred* de Justine Niogret. On constate que Mordred n'a plus d'épée, mais un casse-tête. L'auteur procède donc à un abandon de l'arme noble par excellence, de l'arme symboliquement associée au respect du suzerain du fait de l'adoubement, et au combat contre le mal incarné par l'archange Saint Michel. Cet abandon, s'il est légitimé par l'orientation de l'œuvre plus psychologique que politique, voire plus psychanalytique — le casse-tête guerrier devient le casse-tête identitaire qui devient lui-même le dilemme politique — montre bien que Mordred est un guerrier hors-pair, car sans pairs. Unique en son genre, ce personnage qui subit un rôle autre que celui du vassal conspirateur et caché dans l'ombre, va devoir usurper le trône pour mieux le préserver de lui-même. Trahir l'Arthur du présent, c'est être fidèle à l'arthurianisme d'avant la déliquescence de son représentant physique : « *Mordred répondit avec autant de tendresse et de provocation, car il savait ce qui allait arriver si Arthur ne se reprenait*

---

<sup>548</sup> TOLKIEN, Christopher, in Postface, in *La Chute d'Arthur*, op. cit., p. 105.

<sup>549</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 434.

<sup>550</sup> « Ton père est une pierre et quelqu'un doit l'enlever du chemin. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 204.

pas. »<sup>551</sup> La révolte de Mordred semble n'avoir aucun autre but que celui d'immortaliser le nom d'Arthur et plus particulièrement le pouvoir de ce nom, plus que le pouvoir de l'homme.

La narration de Justine Niogret fait que le bellator atypique qu'est Mordret, en acceptant son rôle de révolte et son destin de parjure, tue Arthur avant que celui-ci ne décède de la maladie dont il souffre. À en croire l'auteur, c'est justement Mordred, qui par le sacrifice de son honneur de vassal et de fils, consacre indirectement la société arthurienne comme une société utopique. D'ailleurs, il y a comme un accord tacite entre les deux hommes, qui permet d'élever le royaume d'Arthur au stade d'âge d'or. D'où la dernière phrase avant leur affrontement : « *Arthur tendit ses doigts vers ceux de son neveu, et le chevalier mit un battement de cœur à saisir ce qui lui était proposé. Alors il avança sa paume lui aussi ; et Arthur et Mordred avancèrent ainsi, vers la guerre, les mains jointes entre leurs chevaux sans nom.* »<sup>552</sup>

Ce sacrifice de Mordred par fidélité à l'arthurianisme a un précédent. Dans les versions ibériques des *Demanda do Santo Graal* et *Demanda del Santo Grial*, il est intéressant de voir qu'entre mi-XIIIe et mi-XVIe, l'inexistence du rôle de Mordred provoque la déchéance du roi. En effet, dans ces versions Mordret est tué par Bleoberis lors de la bataille de Salesbières : « *Y en esto miro el rey Artur como Bleoberis auia muerto a Morderec, y que traya su cabeça arrastrando em pos de si, mas el cuerpo era todo despedaçado* »<sup>553</sup> Arthur quitte donc Salesbières en vie, il est certes blessé, mais ce n'est pas du fait de Mordred. Lorsqu'il se trouve dans la chapelle « vera », Lucain s'écrie : « *"Ai, rei Artur, como é gram dano da vossa morte ! Ja mais tal homem nom morrera!"* »<sup>554</sup> et donc :

« *El rei foi ende espantado desta palavra, como homem que se espanta quando ouve falar da sa morte. E respondeu: "O dano nom sera soo meu, mas muito homens boos i perderam." Entom se leixou caer sobinho. E el era grande e pesado e estava armado. E aveo assi, quando caeu, que tolheu antre si e a terra Lucam, que ere ja desarmado. E estendê-se sobre el tam di rijo que o apertou tam muito sô si, nom per sanha que lhe houvese mas pola gram coita que sentia, que o britou em guisa que logo foi morto.* »<sup>555</sup>

Dans la version castillane, on constate que l'auteur renchérit lorsqu'il traduit le passage. En effet, deux modifications sont à prendre en compte : il place la subordonnée

---

<sup>551</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 124.

<sup>552</sup> *Id.*, p. 163.

<sup>553</sup> « Le roi Arthur vit alors comment Bleoberis avait tué Mordret et comment il tirait derrière lui sa tête alors que le corps en était tout en lambeaux. » Trad. ori. D'après *La Demanda del Sancto Grial*, op. cit., p. 326.

<sup>554</sup> « Ah, roi Arthur, quelle grande perte que votre mort ! Jamais un tel homme ne devrait mourir ! », WALTER, Philippe, FREIRE, Irene, in WALTER, Philippe, « L'Ours déchu : Arthur dans *la Demanda do Santo Grial* », in *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, 25, [2002], p. 318-328, p. 323.

<sup>555</sup> « Le roi fut tout effrayé de ces paroles, comme un homme qui s'effraie d'entendre parler de sa mort. Il répondit : « Ce ne sera pas seulement une perte pour moi, mais ce sera aussi une perte pour bien des braves gens. » Le roi se laissa alors tomber à la renverse. Il était grand et lourd car il portait son armure. Il arriva alors que, dans la chute du roi, Lucan qui ne portait pas d'armure fut pris en étau entre le roi et le sol. Le roi s'étendit sur lui avec une telle force et si lourdement qu'il le comprima très fort sous lui, non par colère mais à cause de la grande angoisse qu'il sentait de sorte qu'il le brisa et que Lucan mourut immédiatement. » in *Ibid.*

comparative à la fin de la phrase — place d'autant plus importante qu'il s'agit aussi de la fin du chapitre — et il rajoute au verbe de perception un complément. Ainsi :

« *E estendê-se sobre el tam di rijo que o apertou tam muito sô si, nom per sanha que lhe houvese mas pola gram coita que sentia, que o britou em guisa que logo foi morto.* »

devient

« *Estonce se dexo caer sobre el, con la gran flaqueza de la cabeça que tenia atordida, y era muy pesada por las armas que tenia ; e tomo debaxo a Lucam, que era desarmado, y estiendosse sobre el, que lo apreto tanto, que le vuo a matar, no por quexa ni por mal querencia que con el ouiese, mas por la gran cuyta que sentia de la muerte.* »<sup>556</sup>

Si Mordred n'est plus un contre-pouvoir menaçant pour Arthur, celui-ci cède à la peur de la mort. Il devient, comme dit Philippe Walter, l'ours déchu : le guerrier qui cède à son historique de guerrier fauve, plus bête qu'humain raisonné par la religion chrétienne.

Mordred vient donc trop tard dans un monde trop vieux, comme disait Musset. Il est trop tardif, au niveau littéraire, pour avoir un quelconque rôle positif. Parce que son existence n'est plus dans la droite ligne de celles des chevaliers qui l'on précédé, on refuse à Mordred la moindre utilité dans la *polis*. Comme le Mordred de Florence Delay et de Jacques Roubaud qui refuse de partir à la quête du Graal en cédant la priorité de son nom en M à Yvain<sup>557</sup>, le Mordred de Christoph Hein refuse aussi la Quête et sa portée symbolique. Il se met en dehors de la *polis* en allant boire une bière dans sa chambre et en refusant le combat avec Keu qui veut le forcer à partir à la recherche du Graal. Or, le détournement de Mordred du combat se fait en faveur d'une passivité presque épicurienne, alors que la recherche du Graal tend vers le devoir kantien : « *Pero también Mordred tendrá que seguir buscando el Grial. Si quiere vivir, tendrá que buscarlo, porque el Grial es la vida.* »<sup>558</sup> Mordred refuse une existence dictée par autre que lui-même.

---

<sup>556</sup> « Le roi s'écroula alors sur Lucan, ayant perdu connaissance à cause de son extrême faiblesse et du poids de ses armes. En s'écroulant de tout son long sur Lucan, qui avait déjà retiré ses armes, le roi l'écrasa de son corps, et le tua, non pas au motif d'une quelconque malveillance ou querelle, mais à cause de l'angoisse qu'il venait de ressentir face à la mort. » SERVERAT, Vincent, in WALTER, Philippe, « L'Ours déchu : Arthur dans la *Demanda del Santo Grial*, in *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales*, op. cit., p 323.

<sup>557</sup> Cf. 2.3.1, p. 287.

<sup>558</sup> « Mais Mordred aussi devra continuer à rechercher le Graal. S'il veut vivre, il devra le trouver, parce que le Graal est la vie. » Trad. ori. D'après HEIN, Christoph, *Die Ritter del Tafelrunde*, op. cit., p. 79. En disant cela Arthur, sous la forme d'une généralité et d'une loi gnomique, contredit la définition individuelle du Graal qu'un personnage (Oriol) a précédemment faite : « *las noticias son muy contradictorias : unos dicen que era una enorme piedra preciosa que irradiaba un extraño resplandor. Otros dicen que se trata de una mesa solar etíope que cada noche se cubre de comida. Y otros llaman Grial al lugar donde antes se encontraba el paraíso. Y por último otros también lo conocen como un lugar de grandes pecados, el Monte de Venus, donde se vive en medio de bailes y lujuria. En lo único que coinciden todos ellos es en que es lo más sublime y secreto de este mundo.* », « Les informations sont très contradictoires, certains disent que c'est une énorme pierre précieuse qui irradie une étrange lumière. D'autres disent qu'il s'agit d'une table solaire éthiopienne qui chaque nuit se recouvre de nourriture. D'autres encore appellent Graal le lieu où jadis on trouvait le Paradis.

Dès lors, il ne peut, par défaut, que se construire une existence orientée par un pouvoir autre que l'arthurien, existence qui a en ligne de mire la société qui l'a exclu. Il incarne une *politeia* plus juste puisque dans certaines réécritures, on constate que l'ordre politique et social incarné par la chevalerie n'est pas défendu par Arthur ni par ses chevaliers mais bien plutôt par Mordred.

En effet, à cause de « l'ère du soupçon » depuis laquelle il est nécessaire de questionner ce qui était donné comme acquis, on constate que Mordred est plus chevaleresque que les chevaliers. Dans *Hermano Rey Arturo*, par exemple, le défenseur de la classe majoritaire et anonyme, équivalente au groupe des *laboratores*, semble être Mordred, qui en proposant une trêve indépendamment d'un quelconque affaiblissement de ses forces, propose de soulager le peuple de l'effort de guerre stérilisateur. Bien sûr, c'est là la manœuvre habile d'un *prince*<sup>559</sup>, au sens de Machiavel, que de faire accepter ses décisions par la populace, plus efficace, de par son poids, pour faire pression sur les changements politiques... Le mot « pueblo » apparaît neuf fois sur les quatre pages<sup>560</sup> qui évoquent le conseil de guerre autour d'Arthur. Mais c'est une manœuvre qui fonctionne, car les conseillers d'Arthur font parvenir à celui-ci « *la voluntad de nuestro pueblo* ». Il est intéressant de voir que Mordred utilise les concepts associés à la volonté des masses muettes dans l'univers arthurien. La particularité que Carlos González Reigosa illustre avec cet extrait n'est cependant pas unique en son genre. On constate qu'elle fut utilisée par un auteur avant la fixation des caractères mordretiens par le Pseudo-Map et Malory. Tyler Tichelaar rappelle l'exemple du *Brut* de Layamon : « *In Layamon' Brut, we find Mordred promising the people of Winchester « free law » for evermore if they will fight on his side against Arthur. Later, Arthur arrives in Winchester and hangs its people (Fletcher 155), most likely for treason; however, it may have been wiser if Arthur had won them over to his side by granting them clemency. Certainly, Arthur looks like more of a tyrant here than does Mordred.* »<sup>561</sup> Le rapport entre Mordred et les masses anonymes est donc antérieur à la

---

Et enfin, certains autres le reconnaissent aussi comme le lieu des grands péchés, le Mont de Vénus, où l'on vit au milieu de balles et de luxure. La seule information sur laquelle tous s'entendent c'est qu'il s'agit de la chose la plus sublime et la plus secrète du monde. » *Id.*, p. 77.

<sup>559</sup> *Le Prince*, traité de Machiavel de 1532, illustre bien à travers divers exemples comment l'on peut obtenir le pouvoir et le conserver. Le pouvoir mordretien, dans le cas particulier de la nouvelle de Carlos Reigosa, se situerait dans ce que Machiavel désigne sous le nom de « principauté acquise par la scélératesse ». La scélératesse est plus qu'évidente dans le cas du parjure de Mordred, mais Machiavel explique que ces types de Princes s'appuient sur un plébiscite de leurs pairs ou de leurs concitoyens : ici, Mordred provoque son propre plébiscite en accusant Arthur d'être un « va-t-en-guerre ». Les conseillers d'Arthur expliquent ainsi l'approbation du peuple pour Mordred : « *Los mensajeros de Mordred explican por todas partes que vuestra vida no fue más que una vana sucesión de guerras, que acarrearón sólo sacrificios para nuestro pueblo... Y les promete que, si ganan esta última batalla, ya ninguno de sus hijos tendrá que ir a morir lejos de su patria, en contiendas absurdas que sólo al Rey Arturo convienen.* » « Les messagers de Mordred expliquent partout que votre vie ne fut rien de plus qu'une vaine succession de guerres, qu'elles n'offrirent à notre peuple que des sacrifices... Et il leur promet que, s'ils gagnent cette dernière bataille, plus aucun de leurs enfants n'aura à mourir loin de sa terre, dans une quelconque bataille absurde qui ne profite qu'au roi Arthur. » Trad. ori. D'après REIGOSA, Carlos, « La muerte del rey Arturo », op. cit., p. 84.

<sup>560</sup> Entre les pages 84 et 87.

<sup>561</sup> « Dans le *Brut* de Layamon, nous trouvons Mordred promettant aux habitants de Winchester une « loi libre » pour toujours s'ils se battent à ses côtés contre Arthur. Plus tard, Arthur arrive à Winchester et pend son peuple (Fletcher 155), probablement pour trahison ; cependant, il aurait peut-être été plus sage

fixation de son rôle d'usurpateur tyrannique. Là encore, il y a comme un retour métalittéraire à un stade antérieur (et à la *fame* moins répandue) de la matière arthurienne.

Dans la nouvelle de Carlos González Reigosa, donc, la trêve proposée par Mordred est « *la medida que más conviene a nuestro pueblo* »<sup>562</sup>, ce dont doute Arthur : « *¿Qué es lo que le conviene a nuestro pueblo? ¿Quién lo sabe? ¿Qué es lo mejor para él? ¿Qué es peor? ... ¿Sabe siquiera nuestro pueblo lo que quiere? ¿Por qué no están entonces todos de nuestra parte, o de la parte de Mordred? ¿Por qué están divididos, si está tan claro su interés?* »<sup>563</sup>. Là où Arthur semble être un bellator jusqu'au-boutiste, un bellator plus belliqueux que noble et réfléchi, Mordred semble assurer la continuité de la fonction productrice et économique, la sécurité de l'estomac par rapport à celle des membres. Carlos Reigosa montre ici très bien que plus qu'une réelle identité de bellator nouveau, Mordred peut feindre, par nécessité, ce nouveau statut de « *publicus vir.* » Pour cela, il s'appuie sur des adjuvants : c'est à travers leurs yeux que le lecteur peut identifier Mordred comme un révolté et non plus comme un rebelle.

En effet, cette révolte contre un ancien ordre tripartite considéré nouvellement comme inadéquat se voit légitimée par le fait que Mordred est soutenu par des adjuvants dont l'existence est progressivement développée et rendue nécessaire dans la société où il évolue. Considérons par exemple la perception de la mythologie arthurienne et l'inflexion que lui donne Sōseki dans *Kairo-kō*. Mordred est le meneur de « douze hommes en colère », pourrait-on dire anachroniquement, de douze jurés anonymes qui lui obéissent comme un seul homme et condamnent Guenièvre pour son adultère :

« 「罪は一つ。ランスロットに聞け。あかしはあれぞ」と鷹たかの眼を後ろに投ぐれば、並びたる十二人は悉く右の手を高く差し上げつつ、「神も知る、罪は逃のがれず」と口々にいう。 »<sup>564</sup>

Il est intéressant de voir que Sōseki use des symboliques numériques du 12 et du 13, reliées au traître Judas qui se serait attiré la faveur des apôtres.

---

qu'Arthur les gagnât à sa cause en leur accordant la clémence. Certainement, Arthur ressemble plus à un tyran ici que Mordred. » Trad. ori. D'après TICHELAAR, Tyler R., op. cit., p. 89.

<sup>562</sup> « La mesure qui convient le plus à notre peuple ». Trad. ori. D'après REIGOSA, Carlos, « la Muerte del Rey Arturo », op. cit., p. 84.

<sup>563</sup> « Qu'est-ce qui convient à notre peuple ? Qui le sait ? Qu'est-ce qui est le mieux pour lui ? Le pire ?... Notre peuple sait-il lui-même ce qu'il veut ? Pourquoi ne sont-ils alors pas dans notre camp ? Ou dans celui de Mordred ? Pourquoi sont-ils divisés si leur intérêt est si évident ? » Trad. ori. D'après SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 86.

<sup>564</sup> *In Kairo-kō*, consultable à l'adresse <http://www.natsumesoseki.com/home/cairoko>. « "There is but one sin, and of that, ask Sir Lancelot. Therein lies our proof" replied Mordred. With a glint in his hawk-like eyes, he turned to the twelve men mustered behind him. At the sign, they all raised their arms and chanted, "God knows all. Evil will out!" » in TAKAMIYA, Toshiyuki, ARMOUR, Andrew, *Kairo-kō: A Dirge, in Arthurian Literature II*, op. cit., p. 121. « "Il y a bien un péché. Entendez Lancelot. Voilà votre témoin", répondit Mordred. Avec une lueur dans ses yeux de faucon, il se retourna vers les douze hommes rassemblés derrière lui, lesquels levèrent leur poing et vociférèrent « "Dieu sait tout. Le mal ne peut s'échapper !" » Trad. ori. D'après SOSEKI et TAKAMIYA et ARMOUR, ops. cits.

Pour résumer, les œuvres du corpus fonctionnent schématiquement parlant de la manière qui suit. Certes, il y a dans ce fonctionnement des variations, cependant les œuvres réhabilitant Mordred fonctionnent toutes selon la ligne narrative suivante : Mordred constate que le pouvoir arthurien est inefficace, cette inefficacité est prouvée au lecteur par l'introduction de nouveaux types de personnages non classables parmi l'ordre des bellatores, cette introduction provoque un déséquilibre sociétal, ce déséquilibre sociétal provoque une nécessaire révolte de Mordred contre l'inefficacité du pouvoir arthurien. Dans le cas de certaines réécritures, ce fonctionnement est spiralaire. Parce que Mordred est le personnage d'un roman de formation, sa prise de conscience sur les mauvais fonctionnements du royaume arthurien se fait de manière progressive, et se combine chaque fois avec une nouvelle scène d'auto-persuasion de la nécessité de la révolte et d'intronisation par ses adjuvants-partisans.

Là où c'est le peuple *in absentia* qui légitimait la trêve proposée par Mordred et décredibilisait Arthur dans la nouvelle de Carlos Reigosa, on constate que ces adjuvants peuvent être plus ou moins déterminés. Ils sont des doubles incomplets de Mordred et le considèrent comme nouveau modèle à suivre, comme pouvoir alternatif dont il faut soutenir la réaction. Ainsi, Mordred ne dérobe plus le pouvoir : une communauté autre le lui confie. Dans les réécritures qui le réhabilitent le plus, au lieu du tyran que l'on observe dès les textes médiévaux, on assiste à la mise en place d'un dictateur (au sens latin du terme).

Ainsi, dans *Graal Théâtre*, la scène de l'annonce de la fausse mort d'Arthur à Guenièvre par Mordret passe par une réécriture de la scène de séduction de Lady Anne par Richard de Gloucester. Lady Anne n'est bien qu'un stade dans la conquête du pouvoir par Richard. Même si la réécriture est à la limite de la parodie, et si le mauvais choix politique est déjà contenu dans le mensonge de Mordret<sup>565</sup>, on constate que Mordret invoque le conseil des barons du royaume. Il se dit, comme Richard le jouera devant les prélats, l'obligé des barons : « *L'assemblée des barons est formelle. En tant que neveu du roi, je suis son héritier. A moi vont tous ses biens vous [Guenièvre] en faites partie.* »<sup>566</sup> Ici les adjuvants, fidèlement aux textes médiévaux, sont l'ensemble de vassaux que Mordret va s'annexer par ses largesses, par la double obligation qui les lie.

De manière similaire, dans le *Bankgreen* de Thierry Di Rollo, la seconde partie de la quête de Mordred, celle qu'il entreprend après sa résurrection, est une quête de l'adjuvant. Tout au long du tome 1, Mordred respecte, de fait, un contrat synallagmatique avec un jeune Shore. Celui-ci tient le rôle de l'initié, il doit service et protection à son varanier, alors que ce dernier lui doit la vérité sur sa mort. L'adjuvant, par rapport à *Graal*

---

<sup>565</sup> Il déclare en effet à Guenièvre « je tiens contre mon cœur la lettre scellée de son sceau qu'il a dictée avant sa mort. Elle a été lue devant tous par l'évêque d'Irlande. », in DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 581. L'évêque d'Irlande est en soi un indice. Certes, c'est par cette lettre que Mordret va conquérir un trône vacant — par défection du roi —, mais c'est aussi par le caractère étranger de ses invités qu'il va perdre sa légitimité. L'évêque d'Irlande n'est pas sans rappeler le roi irlandais qui va accueillir Mordred dans le Pseudo-Robert de Boron : « Il s'enfuit en Irlande et traversa le pays puis il gagna une île qui appartenait à un roi païen saxon, de la famille d'Engis. », in BAUMGARTNER, *La Légende Arthurienne*, op. cit., p. 429.

<sup>566</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 580.

*Théâtre*, est ainsi réduit à un seul individu qui serait l'équivalent d'un vassal. Or après sa résurrection, parce qu'il a sacrifié ses souvenirs, Mordred ne se rappelle plus la nature exacte de ce qui le liait au Shore, il a même oublié le nom de ce dernier. Il enlève des centaines d'enfants en désespérant de recréer ce lien particulier. A travers l'oubli de la nature de leur lien, Mordred s'oublie lui-même, il en oublie son identité de dernier représentant d'une caste guerrière dotée d'un uniforme et d'un code. Mordred est dès lors en quête de l'adjuvant, du contre-pouvoir que représente l'adjuvant *via* son obligation de soutien et de conseil.

On constate d'ailleurs que la modernité médiévalisante, en plus d'affiner les adjouvants, c'est-à-dire de les doter d'une identité propre, symbolisée par un patronyme et non plus seulement un titre comme pouvait l'être celui de « baron » dans *Graal Théâtre* ou de « *consejeros* » dans « La Muerte del rey Arturo », les fait tendre vers le statut du « meilleur ami » ou pour le dire de manière plus littéraire de « confident ».

C'est le cas dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*. Dans l'œuvre d'Imma Mira Sempere, l'adjuvant de Mordred se trouve être un frère spirituel, un Picte, Greith :

« *Greith y Mordred se conocieron gracias a Ela, la perra de Gawain. Durante una excursión de los hermanastros, el animal se acercó, moviendo la cola, a un muchacho de larga cabellera rubia que trataba de pescar infructuosamente en un arroyo. Estuvieron un rato hablando y, desde el primer momento, se cayeron bien. A partir de aquel día, de una manera u otra, se encontraban como por casualidad. La amistad incipiente pronto se convirtió en una fuerte simpatía y complicidad.* »<sup>567</sup>

Pareillement, dans le *Mordred* de Justine Niogret, le lecteur assiste à la création et au développement d'un personnage totalement nouveau, dont l'aide se trouve déterminante dans la révolte de Mordred : c'est le rôle du médecin qui fournit au Mordred convalescent ses médecines qui lui permettent de replonger dans ses souvenirs et de les analyser pour trouver la force de tuer Arthur.

Ainsi, plus le texte considéré s'éloigne des textes sources médiévaux — qu'il s'agisse d'un simple éloignement temporel ou bien d'une volonté propre de démarcation — plus le soutien du nouveau *vir* que se révèle être Mordred est bâti selon des perceptions modernes. Ce que l'on disait plus haut, à propos de la modification de la société tripartite qu'implique nécessairement la récupération du personnage de Mordred, se trouve confirmé par les adjouvants que mettent en place lesdits textes. L'adjuvant le plus extrême se trouve être le lecteur, qui n'appartient plus par définition à la société tripartite.

Reconsidérons *Graal Théâtre* : les adjouvants de Mordred sont de deux types. On peut considérer les témoins intradiégétiques, les soutiens que Mordred aura tout au long de la pièce, essentiellement Morgane et Merlin. Ces deux personnages sont en dehors de la

---

<sup>567</sup> « Greith et Mordred se connurent grâce à Ela, la chienne de Gauvain. Durant une sortie des demi-frères, l'animal s'approcha d'un garçon à la longue chevelure rousse qui essayait de pêcher dans un ruisseau. Ils parlèrent quelque temps et, dès le premier moment, ils s'entendirent bien. Depuis ce jour, d'une manière ou d'une autre, ils se rencontrèrent comme par hasard. L'amitié des débuts se changea bientôt en une profonde sympathie et complicité. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 97-98.

société tripartite que représente la société arthurienne<sup>568</sup>. Mais Mordret bénéficie aussi du soutien des spectateurs, sans équivalent dans la société de la Table Ronde, qu'évoquent les deux auteurs. Soutien au sens étymologique du terme, en effet, car les spectateurs, s'ils n'approuvent pas la révolte de Mordret, « tiennent » cependant les fils qui sont « sous » son rôle : les réflexions politiques autour de la légitimité ou non de Richard III, en tant que Prince machiavélien. Reste alors à ce type d'adjuvant particulier, au lecteur pour le dire plus simplement, à « entendre » le discours politique sur l'homme nouveau que va lui livrer Mordred, « le nouveau vir ».

### 2.1.2. Du noyautage de la nation arthurienne à la libération d'un individualisme patriotique

On observe donc une politisation de Mordred. C'est-à-dire qu'il devient une figure de la *polis*, pour la totalité de la population et plus seulement pour la caste des *bellatores*. Pablo Mañe, par exemple, dont le texte paraît en 1982 à Barcelone, n'hésite pas à intituler le chapitre relatant Salesbières et la trahison de Mordred « Guerra Civil ». Le lecteur apprend dès le troisième chapitre que « *Esta tragedia fue fruto de las intrigas del clan de Orkney, el cual alimentaba viejos rencores contra Camelot y deseaba no sólo su derrota como estado, sino su fin como guía de la espiritualidad, que un día fuera la admiración de toda Europa.* »<sup>569</sup> En évoquant 1936 à travers le vocable « Guerra Civil », Pablo Mañe donne, en Catalogne et en 1982, au sortir de la transition démocratique espagnole<sup>570</sup>, une densité historique aux antagonistes arthuriens sans commune mesure avec l'actualité contemporaine de la parution du livre. La politisation mordretienne semble donc être une conséquence logique de la double historicité.

L'un des Mordred les plus caricaturaux dans sa politisation est sans aucun doute le Mordred d'Imma Mira Sempere. Dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, le lecteur assiste progressivement à la mise en campagne quasi électorale de Mordred. Le personnage est placé, à divers moments de l'intrigue, dans la peau d'un candidat, non pas à la présidence mais à la royauté. Il a, de fait, un « programme » politique, présente à la Table Ronde des réformes et se heurte à son propre statut de roi intérimaire que lui rappelle Keu le sénéchal. « *Le recordaba que su situación de poder era temporal y que no debía aventurarse a cambiar cosas que contravinieran el orden de Arturo.* »<sup>571</sup> Le *bellator* nouveau qu'est Mordred ne s'affronte donc pas directement à ses ennemis mais plutôt à l'appareil législatif directement responsable du figement de la société. Le Mordred catalan déclare

---

<sup>568</sup> Pour des raisons politiques, certes, mais aussi tout bonnement spatiales.

<sup>569</sup> « Cette tragédie fut le fruit des intrigues du clan d'Orkney, qui alimentait de vieilles rancœurs contre Camelot, et qui souhaitait sa déroute non seulement en tant qu'Etat, mais aussi en tant que modèle de spiritualité, qui avait un jour fait l'admiration de toute l'Europe. » Trad. ori. D'après MAÑE, Pablo, *El Rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda*, op. cit., p. 109.

<sup>570</sup> Processus de transition entre l'ère franquisme et le régime démocratique en Espagne, de 1975 à 1982, date de la première alternance politique.

<sup>571</sup> « Il lui rappelait que sa place à la tête de l'État n'était que temporaire et qu'il ne devait pas s'aventurer à changer des choses qui seraient contraire à l'ordre établi par Arthur. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 225.



ainsi à la fin d'une réunion: « *Tengo muchas ideas, pero con tan poco tiempo dudo que pueda ponerlas en marcha.* »<sup>572</sup> Or c'est bien une question sur le temps de la *polis* qu'incarne Mordred. Son caractère « temporaire », comme le dit Sempere, permet de faire passer la nation arthurienne du mythe, figé et assuré par une autorité atemporelle, à l'histoire, brève et mouvante selon les priorités des instances au pouvoir. Tolkien construit toute l'histoire de la Terre du Milieu à partir de la fortune de Mordred, son don pour les sonorités enclenche et rythme la roue historique, dont le narrateur explique qu'elle « *avait maintenant atteint son unité propre, mais elle était bruyante et vaine, sans cesse répétée, avec un ensemble tapageur en guise d'harmonie, comme si de nombreuses trompettes jouaient la fanfare sur quelques notes* »<sup>573</sup>

C'est ce que comprend Arthur avec son rêve prémonitoire :

« *Et quant il fu endormiz, si li fu avis que une dame venoit devant lui, la plus bele qu'il eüst veüe ou monde, qui le levoit de terre et l'emportoit en la plus haute montaigne qu'il onques veïst et ilueques l'aseoit sus une roe. En cele roe avoit sieges dom li un roe il estoit assis et veoit certainement que ses sieges estoit li plus hanz. ... Ce est ... la roe de Fortune. ... Lors fesoit [la dame] la roe torner et le trebuchoit a terre si felonnessement que au chaoir estoit bien avis au roi qu'il fust toz debrisie et qu'il eüst perdu tout le pooir dou cors et des membres.* »<sup>574</sup>

Passer d'Arthur qui prend conscience de son échec immédiat, à Mordred qui prend son indépendance, c'est passer de la roue de la fortune des individus à celle des systèmes politiques.

Cette ampleur gouvernementale, tant au sens actuel qu'au sens latin du *gubernaculum*, le gouvernail, transparait par un discours souvent déclaré comme novateur par les narrateurs des œuvres du corpus. Ce discours de l'individu, par l'individu et pour l'individu est insufflé et figuré par Mordred. Par conséquent, ce nouveau discours est à entendre comme la réhabilitation de son défenseur grâce à l'inversion manichéenne. Parce qu'il était le fragment *en dehors* de la société, Mordred fragmente celle-ci en autant de personnalités nouvelles concordant avec tous ses adjuvants potentiels. Le discours politique associé à la matière arthurienne réécrite du point de vue mordretien fonctionne donc sur une dichotomie : là où, dans le cas des chansons de gestes médiévales, c'était à l'individu chevaleresque de se former et de se rendre conforme à la société unique, c'est maintenant, dans un médiévalisme parfois mis en abyme, à une société tout entière de se plier aux patrons multiples des individus, aussi complexes et multiples soient-ils.

Nous avons déjà évoqué le lien particulier que les œuvres du corpus tissaient entre Perceval et Mordred, mais leurs symboliques politiques sont intéressantes. Leurs

---

<sup>572</sup> « J'ai beaucoup d'idées, mais avec si peu de temps, je doute de pouvoir les mettre en place », *Id.*, p. 226.

<sup>573</sup> Trad. ALIEN, Pierre, d'après TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le Silmarillion*, op. cit., p. 15.

<sup>574</sup> « Une fois endormi, il lui sembla qu'une dame venait devant lui — il n'en avait jamais vu d'aussi belle dans le monde entier — et le soulevait de terre pour l'emporter sur la plus haute montagne qu'il eût jamais vue ; là, elle l'installait sur une roue. ... C'est la roue de la Fortune... Elle faisait alors tourner la roue et le jetait si brutalement à terre que le roi pensait s'être brisé dans sa chute et avoir perdu l'usage de son corps et de ses membres. » Trad. BAUMGARTNER, Emmanuèle, MEDEIROS, Marie-Thérèse (de) d'après *la Mort le roi Artu*, op. cit., p. 406.

similitudes, inattendues, sont en effet nombreuses. Il se trouve par exemple qu'ils appartiennent tous deux à la dernière génération de chevaliers de la Table Ronde. Ils sont aussi les derniers d'une fratrie<sup>575</sup>. Et leur dernier point commun, comme cumul de tous les autres, concerne leurs destinées identitaires considérées d'un point de vue diachronique : Perceval et Mordred sont tous deux progressivement rajeunis par la modernité, qui les spécialise dans les rôles d'adolescents ou de jeunes hommes en formation alors que dans les textes médiévaux ils ont acquis le statut de père expérimenté<sup>576</sup>. Or en ce qui concerne leur « intégration » (pour Perceval) et « éviction » (dans le cas de Mordred) vis-à-vis de la société arthurienne, ces deux personnages suivent un processus strictement inverse. Si Perceval incarne la première partie de la dichotomie vue précédemment, Mordred en incarne la seconde.

En effet, Perceval, depuis le roman de Chrétien, apprend progressivement les codes de la courtoisie<sup>577</sup>. Chaque échange avec un individu détenteur d'une identité typique de la *pax arturiana*<sup>578</sup> aboutit à un enseignement qui n'est certes pas toujours compris de manière immédiate par Perceval... Cependant, chacun livre bien une « moralité » au jeune Gallois. La mère, par exemple, évoque la courtoisie amoureuse. « *Mais merveille est que l'an [n'] aprant Ce que l'an ot et voit sovant. Biaux filz, un san vos voil apanre, Cil vos est molt bons a entendre. Se il vos plaist a retenir, Granz biens vos en porroit venir. Chevaliers seroiz jusqu'à po, ... Qui aus dames enor ne porte, La soe anor doit estre morte. Dames et puceles servez, Si seroiz par tot enorez.* »<sup>579</sup>. Présent gnominique, sujet impersonnel et syllogisme permettent de passer du cas de Perceval au cas général et vice-versa. Un gentilhomme enseigne par la suite à Perceval la maestria guerrière et le jeu social des joutes : « *Lors lo [Perceval] fist li prodom monter Et cil comança a porter Si a droit la lence et l'escu Con s'il aüst toz jorz vescy En tornoiemanz et en guerres... Car il li venoit de Nature Et quant Nature li aprant Et li cuers do tot i entant, Ne li puet poine estre grevaigne La ou Nature et cuers se paine.* »<sup>580</sup>. Enfin, l'ermite invoque le respect de la transcendance religieuse, acmé d'un

---

<sup>575</sup> Tous deux sont d'ailleurs des cinquièmes fils. En effet, quand Perceval est le fils de Pellinor, ses frères sont Lamorak, Dornar, Agloval et Lamorat de Galle. Ceux de Mordred sont plus célèbres : Gauvain, Agravain, Gaehriet et Gareth.

<sup>576</sup> Nous reviendrons par la suite sur cette stérilisation progressive, mais en soi, le fait de « stériliser » une génération — qui au Moyen Âge ne l'était pas — est intéressant. L'éternelle jeunesse de ces deux personnages serait-elle la manifestation de cet état postmoderne d'insouciance et de rejet des responsabilités que l'on désigne sous le terme « d'adulescent » ?

<sup>577</sup> Notre étude n'est certes pas centrée sur Perceval, mais cette digression sur Perceval nous paraît nécessaire puisqu'elle évoque le strict opposé du processus mordretien.

<sup>578</sup> Expression forgée sur la *pax romana*, qui désigne l'ère de paix (relative) allant du I<sup>er</sup> au II<sup>e</sup> siècle, dans les régions conquises par l'Empire Romain. Cette période provient de la mise en place de l'administration et du droit romain qui permettaient de passer outre les querelles des différentes tribus vaincues. Arthur est probablement issu de la légende d'Arturus, légionnaire romain qui aurait contribué à maintenir les Pictes au-delà du mur d'Hadrien, frontière de la *pax romana*.

<sup>579</sup> « L'étonnant c'est plutôt de ne pas apprendre ce qu'on entend et ce qu'on voit souvent. Je veux, mon fils aimé, vous apprendre une leçon, qui mérite toute votre attention. Si vous voulez bien la retenir, beaucoup de bien pourrait vous en venir. D'ici peu vous serez chevalier, ... Celui qui n'honore pas les dames a perdu lui-même tout honneur. Mettez-vous au service des dames et des jeunes filles, et vous aurez l'estime de tous. » Trad. MELA, Charles, d'après Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, in *Chrétien de Troyes romans*, op. cit., p. 957-958.

<sup>580</sup> « Le gentilhomme le fit alors mettre en selle, et lui, dès le début, se montra si adroit dans le port de la lance et de l'écu qu'on l'eût dit homme à avoir passé sa vie entière dans les tournois et dans les guerres...

système pensé et codifié autour de la société tripartite. « *Voire, biax niés, mas or m'entent ! ... Deu croi, Deu aime, Deu aore, Bon home et bone fame henore... C'est uns services qui po griève, Et Dex l'aime por vérité, Por ce qu'il vient d'umilité... Or te pri que Il. Jors antiers Avec moi ceanz te remaignes...* »<sup>581</sup> Transcendance qui, si elle est honorée, permet une communion, au sens le plus absolu, de l'individu dans *l'hic et nunc* où il vit. Ce n'est qu'après avoir écouté et entendu son oncle l'ermite que Perceval est réintégré à la société après cinq ans d'errance tant géographique que spirituelle : « *A la Pasque comeniez Fu Perceval molt dignement* »<sup>582</sup> Bref, la quête entreprise par Perceval doit le « polir », le rendre oublieux de son Moi à fleur de peau afin qu'il puisse, à l'aide de ce Surmoi acquis, s'intégrer à la *polis*.

Cette quête percevalienne vise l'édification d'une identité « pour autrui »<sup>583</sup>, symbolisée grâce à sa nomination face à sa cousine. Celle-ci lui demande : « *Si m'aïst Dex, de tant valt pis. Commant avez vos non, amis ?* »<sup>584</sup> Ce n'est qu'alors que l'identité émerge, à la fois comme réminiscence et comme inspiration : « *Et cil qui non son non ne savoit Devine et dit que il avoit Percevaus li Gualois a non...* »<sup>585</sup>. Mais à cause de ses péchés Perceval a changé d'identité. Comme le fait remarquer sa cousine, ses crimes, c'est-à-dire ses mauvaises actions auprès des sujets de la matière de Bretagne, lui ont fourni une autre civilité : « *Et quant la damoisele l'ot, Si s'est encontre lui dreciee, Dit comme fame correciee : « Tes non est changiez, biax amis... Percevaus li chaitis ! »* »<sup>586</sup> Il est « Perceval », celui qui cherche en expiation parmi les vaux : « *Que iroie je avant querre ?* »<sup>587</sup> Par la suite, il affronte l'Orgueilleux de la Lande et l'envoie se rendre prisonnier auprès d'Arthur, qui y gagne un vassal. Ce n'est qu'en réparant ses fautes auprès de ceux qu'il a blessés qu'il s'incorpore au monde arthurien. En assimilant les codes arthuriens qui lui sont enseignés, il participe progressivement au rayonnement de Camelot.<sup>588</sup> Or c'est exactement le

---

Car tout cela lui venait de sa nature et quand sa nature lui apprend et qu'il s'y applique de tout son cœur, il n'y a plus d'effort qui lui pèse, puisque c'est sa nature et son cœur qui s'y efforcent. » *Id.*, p. 986.

<sup>581</sup> « C'est vrai, mon cher neveu, mais écoute maintenant !... Crois en Dieu, aime Dieu, adore Dieu, honore les gens de bien, hommes et femmes... C'est un service qui coûte peu, mais Dieu l'apprécie vraiment, parce qu'il vient d'un cœur humble... Alors je te prie de rester ici avec moi, pendant deux jours entiers. », *Id.*, p. 1130-1131.

<sup>582</sup> « Le jour de Pâques, Perceval communia dignement. » *Id.*, p. 1132.

<sup>583</sup> Sartre, dans *l'Être et le Néant* explique que « l'être pour autrui » correspond à l'identité de l'homme qui se définit par rapport aux autres, en regard de ce que ces derniers peuvent penser de l'individu. C'est cette identité basée sur la perception et sur la réception de soi par autrui qui justifie la formule sartrienne « l'enfer c'est les autres ». Dans le fond, toute réhabilitation de Mordred est une tentative pour faire fi de la formule existentialiste athée et plus largement des conséquences philosophiques, politiques et sociales du XXe siècle, « siècle de l'excès », comme le nomme le titre de l'ouvrage commun de Patrice Touchard, Christine Bermond-Bousquet, Patrick Cabanel et Maxime Lefebvre, publié aux PUF en 1997.

<sup>584</sup> « Par Dieu, vraiment. C'est encore pire. Quel est votre nom, mon ami ? » *Id.*, p. 1047.

<sup>585</sup> « Et lui qui ne savait son nom en a l'inspiration et il dit que Perceval le Gallois est son nom... », *ibid.*

<sup>586</sup> « Quand la demoiselle l'entend, elle s'est dressée en face de lui et elle lui a dit en femme pleine de colère : « Tu as changé de nom, mon ami... Perceval l'Infortuné. » *Ibid.*

<sup>587</sup> « Qu'irais-je chercher plus avant. » *Ibid.*

<sup>588</sup> Nous reviendrons plus en avant sur cette idée, mais si l'on devait les résumer caricaturalement parlant, Perceval est un héros centraliste, Mordred un héros régionaliste. Le narrateur de *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, dénonce d'ailleurs, lors de l'arrivée du jeune Mordred à Camelot, le centralisme arthurien. : « *La corte de Arturo... Es el centro del poder de la isla.* » « la Cour du roi Arthur... C'est le centre du pouvoir de l'île. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 25.

processus inverse qui se construit autour de la figure de Mordred. Le code arthurien l'étouffe et son Moi ne peut s'y exprimer.

C'est cette antinomie qui sert de base aux identités respectives que construisent pour Perceval et Mordred Florence Delay et Jacques Roubaud. Dans *Graal Théâtre*, leur réécriture savante des textes médiévaux, Perceval grandit loin de la cour, maintenu dans une enclave hors temps, la Forêt Déserte, associée dans Chrétien de Troyes à un paradis terrestre<sup>589</sup>. Son mouvement consiste donc à en sortir, pour s'intégrer à *l'hic et nunc* sociétal et donc, forcément, au *theatrum mundi, polis* généralisée. Il va à Arthur et tend vers Camelot, c'est-à-dire vers une société centralisée, unie par un pouvoir en expansion. Mordret, lui, en sort. Il se désolidarise de Camelot, lieu de sa première apparition. Il séjourne à la périphérie du royaume, à Avalon, pôle anti-arthurien par excellence. Si Perceval renforce la société arthurienne, Mordred la noyauté.

Dès que Morgane lui a appris indirectement son identité d'héritier de la couronne, elle le renvoie à Camelot. C'est là la scène d'initiation de l'acte VIII où elle explique : « *Mordret au début n'ayant connu ni femme ni fée était tout ébloui de se trouver dans mon île d'Avalon... Maintenant il... répète sans cesse... Pourquoi m'appelles-tu fils de roi et non point comme mes frères fils du roi Lot ? Si je ne suis pas le fils de Lot de quel roi suis-je le fils ?* »<sup>590</sup> Et Merlin de conclure le récit de Morgane : « *Tu n'as plus aucune raison de le garder en Avalon.* »<sup>591</sup> Mordret, en effet, dans *Graal Théâtre* est, comme nous l'avons démontré précédemment<sup>592</sup>, le roi à abattre que Perceval n'arrivera pas à trouver. Perceval perd donc une partie d'échecs, lourde de conséquences dans la scène « les Echecs de Perceval ».

« L'ECHIQUIER :

Perceval : E4 E5

Chastel Mortel : CC3 F6

Perceval : F4 D5

Chastel Mortel : D3 CC6

Perceval : FXC5 CXE5

Chastel Mortel : D4 CG6

Perceval : EXD5 CXD5

Chastel Mortel : CXA5 DXD5

Perceval : CF3 FG4

*Le programme n'a pas prévu cette situation.* »<sup>593</sup>

Le dernier code annoncé par Perceval évoque un déplacement parallèle impossible de deux fous, donc une identité rendue irréalisable de deux êtres à part sur l'échiquier sociétal, car croisés, non conformes à la programmation chevaleresque et en parallèle de

---

<sup>589</sup> C'est en effet un Eden terrestre, une terre plongée dans une reverdie sempiternelle (du moins tant que Perceval ne la quitte pas). « *Ce fu au tans qu'abre florissent, Foillent bochaische, pré verdissent Et cil oisel an lor latin Docemant chantent au matin Et tote riens de joie enflame* » c'est-à-dire : « C'était au temps où les arbres fleurissent, les bois se feuillent, les prés verdissent, ou les oiseaux dans leur latin avec douceur chantent au matin, et ou toute chose s'enflamme de joie ». Trad. MELA, Charles, d'après Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, in *Chrétien de Troyes Romans*, op. cit., p. 945.

<sup>590</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 459.

<sup>591</sup> *Ibid.*

<sup>592</sup> Cf. 1.3.3, p. 150.

<sup>593</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 245.

la société arthurienne. L'échiquier où le déplacement est impossible devient « l'échiquier existentiel », au prix d'un jeu de mots significatif. La liberté n'existe pas en dehors des cases pré-individuelles. Or deux cases de couleur opposées qui se font face, sur un échiquier dans les années 70, évoquent la partie d'échecs dans la contemporanéité de la rédaction de cet acte IV. Il s'agit de celle qui eut lieu entre Boris Spassky et Bobby Fischer à Reykjavik, du 11 juillet au 1<sup>er</sup> septembre 1972. Cette partie incarne l'opposition de deux systèmes politiques : l'un libéral, centré sur la liberté de l'individu, l'autre collectiviste, basé sur l'émancipation du groupe. Aucun croisement n'était alors envisagé entre ces deux systèmes — et la victoire de Fisher fut alors vécue comme une péripétie de la Guerre froide. Perceval est bien le représentant de la communion de l'individu dans le groupe : il veut être chevalier du roi Arthur pour être habillé comme les autres acteurs de la Table Ronde : il est tout entier soumis au principe de conformité, voire de conformisme. Mordred au contraire est le représentant de l'affranchissement de l'individu sclérosé par le groupe.

Il est d'ailleurs intéressant de noter le poids des théories communistes et soviétiques dans l'élaboration de Mordred. *Graal Théâtre* n'est en effet pas la seule réécriture proposant un Mordred influencé par le marxisme. Et si la contemporanéité de *Graal Théâtre* avec les dernières années du bloc de l'Est et les premières années de ce que Francis Fukuyama a nommé « la fin de l'histoire »<sup>594</sup> peut expliquer une transposition entre lesdites théories et le parricide parjure, ce transfert est plus surprenant dans le cas de *Sir Mordred, hijo de Ávalon*.

Dans le roman d'Imma Mira Sempere, le fil conducteur du roman d'initiation est certes respecté mais il s'agit d'une initiation *politique*. Le sujet « grave » n'est à aucun moment dissimulé. Mordred est formé à une réflexion politique alimentée par des vulgarisations de la théorie marxiste. Selon Merlin, c'est l'action de Mordred, sorte de fils dévoyé, vis-à-vis d'Arthur qui doit amener « *La victoria del nuevo orden a aquellas tierras que tanto habían sufrido. La Luz debe llegar al Oeste antes de que se agote el tiempo y llegue el crepúsculo.* »<sup>595</sup> Comment ne pas voir la mythologie révolutionnaire, le mythique Grand Soir défini à la fin du XIXe siècle, affleurer à travers les termes de « Ouest » et « crépuscule » ?

---

<sup>594</sup> En 1989, Francis Fukuyama déclarait avec la chute du mur de Berlin et les derniers soubressauts du bloc de l'Est et du modèle politico-social communiste que « *Il se peut que [...] ce ne soit pas juste la fin de la guerre froide, mais la fin de l'histoire en tant que telle : le point final de l'évolution idéologique de l'humanité.* » La formule désignait l'existence d'un modèle unique dans un monde *a priori* unifié via la mondialisation. Le concept de « fin de l'histoire » est *a priori* marxiste, chez Marx, c'est justement la fin du capitalisme qui provoquerait une fin des luttes sociales, composantes de l'Histoire. Inversement, l'idée d'une fin de l'Histoire par extension d'un modèle à un ensemble mondial avait déjà été élaborée, chez Hegel par exemple, avec l'année 1806 et la victoire napoléonienne à Iéna. L'idée de « fin de l'Histoire » par hégémonie *a priori* incontestable et incontestée d'un modèle unique s'oppose à la théorie de Samuel Huntington, elle, basée sur « le choc des civilisations ». On verra que si certains Mordreds postmodernes (celui d'Imma Mira Sempere, par exemple) visent une « fin de l'Histoire », celle-ci est souvent envisagée par un choc des civilisations et la victoire de l'une sur les autres, ce qui allie, parfois très caricaturalement, les théories de Huntington et de Fukuyama.

<sup>595</sup> « La victoire de l'ordre nouveau à ces terres qui ont tant souffert. La Lumière doit gagner l'Ouest avant que le temps ne s'effrite et que tombe le crépuscule. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 70.

Mordred analyse alors le système arthurien à l'aide des outils de la lutte des classes, *a priori* plus modernes ou plus immédiats pour un lecteur du XXe ou XXIe siècle. Il est ainsi question d'aliénation inconsciente, comme dans le cas du prolétariat : « *Cada vez hay más gente... los muchos son muñecos de barro sin alma propia... ¿Y es a ellos a quienes debe supeditarse todo ? Ellos... los favoritos de los nuevos dioses que parecen complacerse con la adoración y el servilismo.* »<sup>596</sup> Ailleurs, Arthur apparaît comme un nouveau « petit père des peuples » qui protège ceux-là « *bajo el ala del Pendragón* ». Il est honoré par un culte de la personnalité, dont le simple mot « arturiano » deviendrait la preuve : « *Así, Arturo era adorado por su pueplo* ».<sup>597</sup>

Cette vulgarisation marxiste est poussée à l'extrême, elle est même simplification, ce qui, certes, peut s'expliquer par le jeune âge du lecteur-cible, rarement familier de la vulgate de Marx et Engels...

En fait, la collusion des termes politiques, des philosophies et des théories sociales qui gravitent autour de Mordred montre que, plus qu'une véritable action politique, c'est *l'action* en elle-même qui est le but de Mordred, le mouvement opposé à toute forme de fixité. Cela concorde ainsi avec le *topos* aquatique — que nous avons décrypté précédemment — associé par la modernité au personnage. Ainsi, le dialogue entre Mordred et Guenièvre, dans *The Fall of Arthur*, permet à l'antagoniste de définir son action politique, calquée sur le *panta rhei* aquatique. « *Time is changing; The West waning, a wind rising in the waxing East. The world falters. New Tides are running in the narrow waters. False or faithful, only fearless man shall ride the rapids from ruin snatching power and glory. I purpose so.* »<sup>598</sup>

Toutes les actions de Mordred, dans *Graal Théâtre*, par exemple, ont une seule et même source : l'ennui, un ennui quasi baudelairien<sup>599</sup>. L'usurpation du trône, le goût pour l'étranger — régions pictes ou amalfitaines — ou encore la dénonciation des comportements privés des individus (c'est-à-dire l'adultère), tout cela semble être le résultat de cet ennui existentiel. Avant de devenir Mordred, alors que les « *prémices du mal... sont [encore] informes* »<sup>600</sup>, comme le dit Merlin, Mordred s'ennuie. Le mot est asséné quatre fois en deux répliques — et sous la plume d'auteurs contemporains, il renvoie nécessairement à un sens contemporain, en l'absence de toute précision. Ainsi Mordred

<sup>596</sup> « Il y a chaque fois plus de monde... La plupart sont des pantins d'argile sans âme propre... Et c'est à eux que l'on doit tout subordonner ? Eux... les favoris des nouveaux dieux qui semblent se complaire dans l'adoration et le servilisme. » *Id.*, p. 202.

<sup>597</sup> « Ainsi, Arthur est adoré de son peuple. » *Id.*, p. 57.

<sup>598</sup> « A présent les temps changent : l'Ouest est sur le déclin, il est vent qui se lève à l'Est qui va croissant. Et le monde vacille. Coulent nouveaux courants dans les étroites eaux. Férons ou bien fidèles, seuls hommes sans frayeur franchiront les rapides, arrachant à la ruine le pouvoir et la gloire. Voici mon intention. » Trad, LAFERRIERE, Christine, in *La Chute d'Arthur*, d'après TOLKIEN, John, Ronald, Reuel, in *The Fall of Arthur*, op. cit., p. 38-41.

<sup>599</sup> « Mais parmi les chacals, les panthères, les lices, / Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents, / Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants, / Dans la ménagerie infâme de nos vices, / Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde ! / Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris, / Il ferait volontiers de la terre un débris / Et dans un bâillement avalerait le monde ; / C'est l'Ennui ! - l'œil chargé d'un pleur involontaire, / Il rêve d'échafauds en fumant son houka. / Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, / - Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère ! » Baudelaire, « Au lecteur », in *les Fleurs du Mal*, 1857.

<sup>600</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 390.

lance à Morgane : « *Je m'ennuie* »<sup>601</sup> et « *Ogier le Danois m'ennuie. César m'ennuie et toutes ces chambres avec vue sur la mer et ces plages infinies de sable trop blanc peignées à six heures du matin et ces repas interminables qui commencent par des langoustes et s'achèvent par cinq sorbets provoquent en moi de l'ennui.* »<sup>602</sup>

C'est aussi le cas du Mordred de Broadway, celui de la comédie musicale *Camelot*<sup>603</sup>, d'Alan Jay Lerner et de Frederick Loewe. Le thème musical de Mordred, incarné comme nous l'avions dit dans l'introduction de cette étude par Roddy McDowell, est développé au deuxième acte de la pièce. Son solo est intitulé *The Seven Deadly Virtues*<sup>604</sup>. Nous reviendrons par la suite sur l'association entre Mordred et le divertissement, mais il est intéressant de voir qu'en 1960, l'un des rejets mordretien est l'ennui. Parmi les paroles de *The Seven Deadly Virtues*, on trouve les vers: «*The seven deadly virtues... / Oh no, my liege, they were not meant for me. / The seven deadly virtues were made for other chaps, / who live a life of failure and ennui!* »<sup>605</sup> Ici, le renversement du caractère capital entre les termes de *vertu* et de *péché*, donne au mot *ennui* le sens de *l'acédie*, l'ennui existentiel, relié à la mélancolie et à la tristesse, à un dégoût de l'action plus largement une instabilité intérieure, c'est ce « démon de midi » qui semble présider au thème de Mordred. Si l'on considère le sens étymologique d'*acédie*<sup>606</sup>, il s'agit d'une fatigue, d'une angoisse. L'ennui mordretien récupère ainsi toute une tradition philosophique et théologique.

Et il symbolise l'ennui d'autrui, la volonté de changement, de promotion sociale pourrait-on dire en étant anachronique. Si l'on considère le *Mabinogi*, et plus particulièrement le « Songe de Rhonabwy », Iddawc après s'être fait infliger sept ans de pénitence pour avoir ourdi Camlan, explique l'avoir fait en quête d'action. La guerre entre Arthur et Medrawt relève simplement d'une « envie de bataille » : « *J'ai été l'un des messagers entre Arthur et son neveu Medrawt à la bataille de Camlan. J'étais un jeune homme présomptueux et, par envie de bataille, je semai la discorde entre eux.* »<sup>607</sup>

Mordred erre dans un monde où il n'y a plus rien à faire<sup>608</sup>. Logres est clos sur lui-même, il est hors temps et la déambulation ou l'errance ne sont plus des actions actives dans la modernité. Seul Mordred, en questionnant l'identité, en invitant l'ennemi, c'est-à-dire l'autre, permet de réenclencher un processus actif par le questionnement sur soi. Or

---

<sup>601</sup> *Id.*, p. 389.

<sup>602</sup> *Ibid.*

<sup>603</sup> Adaptée par Joshua Logan en 1967 au cinéma, avec David Hemmings dans le rôle de Mordred.

<sup>604</sup> Paroles consultables à l'adresse <https://genius.com/Frederick-loewe-the-seven-deadly-virtues-lyrics>. Thème écoutable à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=xzGWMnsmhD8>.

<sup>605</sup> « Les sept vertus mortelles... oh non, mon seigneur, elles n'ont pas été faites pour moi. Les sept vertus mortelles ont été faites pour d'autres gars qui mènent une existence d'échec et d'ennui ! » Trad. ori. *Ibid.*

<sup>606</sup> Du latin *acediam*, du grec *ακηδια*, signifiant « négligence, indifférence, chagrin ». Sens utilisés dans la Bible des Septante.

<sup>607</sup> *Les Quatre Branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen Âge*, trad. LAMBERT, Pierre-Yves, Gallimard, coll. L'aube des peuples, p. 192.

<sup>608</sup> En ce sens, le Mordred de Delay et Roubaud entre dans une longue tradition de personnages « venus trop tard dans un monde trop vieux ». Ainsi le Dom Juan de Molière, élevé pendant la Fronde et la guerre de Trente ans, mais à qui il ne reste, sous la monarchie absolue, d'autres conquêtes à faire que celle des femmes. Ainsi le Musset de *la Confession d'un enfant du siècle*, élevé pendant l'épopée napoléonienne et relégué dans l'Ennui de la Restauration. Ou, plus près de nous, la « génération perdue », selon le mot de Gertrude Stein, de ces écrivains américains survivants de la Première guerre mondiale, errant désœuvrés dans les rues de Paris.

ce processus actif c'est bien la prise de conscience par chacun de son identité. Les chevaliers, dans les textes du Moyen Âge, reprenaient conscience de leur identité de Bretons en combattant les Pictes et les Saxons. L'Arthur de Méndez Ferrín retrouve son identité et sa combativité seulement après avoir été trahi par Gauvain qui lui a ouvert les yeux sur la durée de l'amour<sup>609</sup> entre Lancelot et Guenièvre

Ainsi donc, Mordred, qu'il soit bon ou mauvais, permet de penser la notion d'individu confronté au réel et surtout sa ré-action face au réel. Considérons par exemple le Mordred de Sōseki, dans *Kairo-kō*. C'est par l'intermédiaire de questions rhétoriques (deux plus précisément, et leur conclusion logique) relatives au devoir du roi qu'il inscrit Arthur en porte-à-faux avec ses désirs d'époux de Guenièvre.

« モードレッドは、王に向って会釈せる頭かしらを擡もたげて、そこ力のある声にていう。「罪あるを罰するは王者おうしゃの事か」

「問わずもあれ」と答えたアーサーは今更という面持おももちである。

「罪あるは高きをも辞せざるか」とモードレッドは再び王に向って問う。

アーサーは我とわが胸を敲たたいて「黄金の冠は邪よこしまの頭に戴いたただかず。天子の衣は悪を隠さず」と壇上に延び上る。肩に括くくる緋ひの衣の、裾は開けて、白き裏が雪の如く光る。

「罪あるを許さずと誓わば、君が傍かたえに坐せる女をも許さじ」とモードレッドは臆おくする気色もなく、一指を挙げてギニヴィアの眉間みけんを指さす。 »<sup>610</sup>

Ici, Arthur mis face au réel de l'adultère, dans l'impossibilité d'y échapper, doit se repositionner face aux obligations que sa couronne implique. Il n'est nullement question de révolte, encore moins de parjure ou de régicide dans le cas du Mordred de Sōseki, il

---

<sup>609</sup> Sentiment qui par définition fait sortir les amants du temps et les fige dans le présent du « je t'aime », comme l'explique Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux*.

<sup>610</sup> «Mordred raised his head to Arthur in greeting. "Is it not the duty of the King to punish transgression?" he began in a deep, resonant voice.

"You know it well," replied Arthur, with an expression of uncomfortable surprise.

Again Mordred addressed the King, "And are not all transgressors punished, even though they may be of the highest rank?"

Drawing himself up to his full height, Arthur struck his fist on his chest and proclaimed, "The golden crown will not rest on the head of a sinner. The royal robes will not hide evil." At these words, the hem of his scarlet cloak fell open, revealing the dazzling snow-white of its lining.

"If you swear that you grant pardon to none that have sinned, then the woman who sits at your side must also be denied it!" accused Mordred, pointing directly at Guinevere." », d'après SOSEKI, in *Kairo-kō*, consultable à l'adresse <http://www.natsumesoseki.com/home/cairoko>. Trad. TAKAMIYA, Toshiyuki, ARMOUR, Andrew, in *Kairo-kō: A Dirge, in Arthurian Literature II*, op. cit., p. 120. « Mordred leva la tête vers Arthur pour le saluer. "N'est-ce pas le devoir du roi de punir la transgression ?" commença-t-il d'une voix profonde, résonnante.

"Vous le savez bien," répondit Arthur, avec une expression de surprise inconfortable.

Mordred s'adressa à nouveau au roi : "Et tous les transgresseurs ne sont-ils pas punis, même s'ils sont du plus haut rang ?"

Se redressant de toute sa hauteur, Arthur frappa son poing sur sa poitrine et proclama : "La couronne d'or ne reposera pas sur la tête d'un pécheur. Les robes royales ne dissimuleront pas le mal." À ces mots, l'ourlet de sa cape écarlate s'ouvrit, révélant la blancheur de sa doublure aussi éblouissante que la neige.

"Si vous jurez que vous n'accorderez pas le pardon à quiconque a péché, alors la femme qui est assise à vos côtés doit également se le voir refuser !", accusa Mordred, montrant du doigt directement Guenièvre. » Trad. ori. D'après SOSEKI et TAKAMIYA et ARMOUR, ops. cites.



sert seulement de miroir par lequel l'individu doit se repenser et se réévaluer. Il est intéressant de voir qu'à ses lecteurs japonais, en plein débat sur l'occidentalisation du Japon, Sōseki propose le miroir arthurien occidental. Il y a comme une mise en abyme du thème du miroir que permet cette brève comparution du personnage mordretien. Mordred est le miroir à travers lequel l'Arthur matrimonial doit se confronter à l'Arthur royal, comme la nouvelle arthurienne de Sōseki est celui de la société en pleine mutation<sup>611</sup>. Mordred agit comme une personnification d'un miroir des princes étendu à n'importe quel individu.

Contrairement donc à Perceval, Mordred ne peut essayer d'être « le meilleur chevalier » car il est tous ceux qui ne sont pas *ἄριστοι*. Mordred permet de faire entrer le δῆμος/*démos* anonyme et sans qualité particulière dans la mythologie arthurienne. Promouvoir Mordred c'est déchoir Lancelot, Arthur, Perceval qui eux, s'inscrivaient dans une cosmogonie aristocratique. Ce renversement ne peut que questionner. Olivier Babeau en relève le paradoxe, de manière générale : « *Pourquoi avons-nous escamoté le héros ? Parce qu'il ne correspond plus à notre idéal égalitariste. Il est porteur de valeurs honnies : le mérite, l'effort, l'idée éminemment aristocratique qu'un nombre infime d'individus se distingue et mérite cette forme d'éternité que donne la gloire, les autres étant condamnées à l'oubli.* »<sup>612</sup>

Or, de cette imperfection de l'individu vis-à-vis de cette identité « pour autrui », on fit progressivement une identité « pour soi ». Le *démos* libéré de l'oligarchie de l'*aristocratia* obtient une voix grâce à la révolution mordretienne. Mordred est celui qui lève le masque de l'hypocrite et le contrat social qu'implique la responsabilité politique. Dans le *Mordred* de Justine Niogret, Arthur lui confie : « *Entre têtes régnantes, on se dit tant de choses... On se moque les uns des autres. Les êtres ont une telle envie, un tel besoin de marcher sur les doigts de ceux qui les accompagnent dans ce petit monde, de les pincer pour se voir leur faire mal. Se sentir forts.* »<sup>613</sup> Il est bien question ici de l'identité fallacieuse, de l'illusion sur lui-même de l'homme de pouvoir. Le Mordred d'Imma Mira Sempere défend ainsi le droit individuel des femmes à l'avortement « *Y de hecho todas las mujeres con edad de procrear deberían conocer ciertos procedimientos.* »<sup>614</sup>, alors que la totalité de la citoyenneté fait plier le belliqueux Arthur en faveur de la trêve dans *Hermano Rey Arturo*, de Carlos Reigosa : « *Un acuerdo digno de Mordred, que se nombra así heredero mío en el trono de*

---

<sup>611</sup> L'ère Meiji (1868-1912) correspond à la fin de l'isolement du Japon, suite à l'intervention « diplomatique » des navires noirs du Commodore Perry. Le *bakufu* (système politique basé sur la puissance politique du *shogun*) qui provoquait le *sakoku* (« la fermeture du pays ») prend fin et l'Empereur redevient une figure politique majeure, *via* Mutsuhito, qui décida que son nom postume serait Meiji (littéralement 明治 : « gouvernement éclairé »). L'ère Meiji commence sur des chamboulements sociaux, politiques et militaires de toutes sortes et innombrables... Rappelons les derniers soubressauts du système shogunal et les dernières révoltes samouraïs (guerre de Boshin de 1868 et révolte de Satsuma en 1877), le premier conflit sino-japonais (1894-1895), la modification structurelle et administrative du pays (les hans deviennent des préfectures en 1871 et, *de facto*, une nouvelle élite apparaît), l'adoption du calendrier grégorien (1873) ...

<sup>612</sup> BABEAU, Olivier, tribune citée.

<sup>613</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 126.

<sup>614</sup> « De fait, toutes les femmes en âge de procréer devraient connaître certains procédés », Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 224.

*Bretaña. Y yo debo aceptarlo porque, según vos decís, ésta es la voluntad de nuestro pueblo... Yo debo aceptarlo, por lo tanto, y lo acepto... »*<sup>615</sup>

Ce sont justement les conséquences de l'atrophie de l'identité « pour-soi »<sup>616</sup> que permettent de mesurer les deux Mordred dans *Bankgreen*, ou plutôt les deux stades de Mordred. Mordred en effet n'est pas un personnage unifié dans la trilogie de Thierry Di Rollo. Le lecteur observe bien une identité propre à Mordred avant la mort de celui-ci, et il peut être surpris, au premier abord, par la différence entre cette dernière et celle du Mordred ressuscité. D'un tome à l'autre, il y a le Mordred qui chevauche le varan Rod puis celui qui chevauche Pawn. D'où le travail sur le champ sémantique de la collaboration entre le varanier et le varan, de leur lien consubstantiel lors de leur rencontre : « *Mordred et Pawn se fondent l'un dans l'autre, étendent leurs sensations au monde obscur et immense de Bankgreen... Mordred, en osmose parfaite avec Pawn, n'entend que lui-même.* »<sup>617</sup> Changer de monture, quand le nom de la monture décide du statut social, c'est changer d'identité, c'est rééquilibrer le Moi, le Surmoi et le Ça qui permettent, selon la psychanalyse, l'intégrité du sujet.

Dans le *Mordred* de Justine Niogret, c'est de cette manière que s'explique l'association tissée entre la maladie de Mordred et ses réminiscences enfantines. Le « Ça » enfantin de Mordred aurait oublié les paroles lourdes de sens quant à son identité de bâtard incestueux, qui émergeraient à l'aide des médecines anesthésiantes ingérées pour contenir la douleur due à la lance. Or la lance aurait laissé dans les reins de Mordred un fragment, une sorte de corps étranger qui n'appartient pas à l'être Mordred, exactement de la même manière que le « Ça » laisse remonter par le biais d'une hypermnésie ce que le « Moi » ne peut accepter et contre quoi il lutte. Les deux mondes, le psychique et le physique, sont interconnectés. « *Au secret de lui-même, là où les souvenirs se font délicats et tièdes, pierres précieuses au creux des mains, Mordred tenait l'Ouzom... Il y avait un pont en aval... Pour Mordred, le monde entier tenait dans ce pont... Il avait fallu grandir. Et le pont avait rattrapé Mordred.* »<sup>618</sup> À noter que ce rêve fragmentaire se déroule pendant l'opération de Mordred, qui vise à retirer le métal planté « au creux de ses reins ». Il est particulièrement habile de la part de Justine Niogret de faire concorder la ligne écrite onirique et l'entre-ligne réel... Et c'est à travers ce jeu que la personnalité de Mordred se révèle au lecteur mais aussi à lui-même, car il découvre ce qu'il a fait et ce qu'il devra faire. Le présent pour Mordred est donc la quête de son identité. La scène de guérison physique enclenche la scène du surpassement du traumatisme, qui elle-même embraye sur le réveil d'un Mordred libéré. À son réveil, en effet, avec un double rythme binaire, traduisant l'antagonisme entre le réel et l'onirique, c'est-à-dire le double tranchant des mots, il explique : « *Mon oncle... Mon oncle... Je n'ai plus mal... je n'ai plus mal.* »<sup>619</sup> Et le narrateur

---

<sup>615</sup> « Un accord digne de Mordred qui se proclame ainsi mon héritier au trône de Bretagne. Et moi, je dois l'accepter parce que, selon vous, c'est là la volonté de notre peuple... Moi je dois l'accepter, malgré tout, et je l'accepte... » Trad. ori. D'après REIGOSA, Carlos, « la Muerte del Rey Arturo », op. cit., p. 87.

<sup>616</sup> Toujours dans *l'Être et le Néant*, Sartre définit « l'être pour-soi » comme l'identité de l'homme conscient de son existence et de sa liberté.

<sup>617</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 462.

<sup>618</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 119 - 121.

<sup>619</sup> *Id.*, p. 123-124.

d'expliquer : « *Il ne ressentait plus rien de ce nid d'insectes au creux des reins, cette brûlure terrible qui lui consumait les os.* »<sup>620</sup> Tout le roman correspond donc à un rééquilibrage du conscient et de l'inconscient, rééquilibrage qui tend à ce que le convalescent devienne « Mordred », celui qui apporte la mort à Arthur.

Ainsi, dans les réécritures modernes et postmodernes, Mordred en tant que destructeur de la société tripartite est aussi le constructeur d'une nouvelle société, d'une société où règne la tripartition de l'individu<sup>621</sup> : nous verrons plus en avant lequel, du Moi, du Surmoi ou du Ça, est dominant.

Si l'on considère de nouveau *Bankgreen*, lors de sa résurrection des milliers d'années après sa mort, le Mordred de Thierry Di Rollo a le choix de privilégier, dans la géopolitique particulière de *Bankgreen*, sa fonction politique et son pouvoir sur autrui ou bien sa conscience de soi et le pouvoir de se reconnaître en disant « je ». Mordred choisit son état de mercenaire et son pouvoir divinatoire sur autrui. Il sacrifie sa mémoire de lui-même, c'est-à-dire son moi profond, il renonce aux possibilités de la réflexion sur lui-même et de l'introspection. Il perd alors la capacité de se penser en tant qu'individu. C'est pourquoi, juste après sa résurrection, Mordred croise un « lifaune »<sup>622</sup> qu'il interroge de la manière qui suit : « *Une question me tourmente... J'ai été varanier sur le Haut Toit et je sens quelque chose qui me poursuit, qui semble venir de là-bas... Une présence informe qui me hante. Qu'est-ce que c'est ?* » Et l'oiseau de répondre : « *une forme de souvenir... Tu ne peux pas rattraper ce que tu as été puisqu'en un sens, tu n'as jamais existé.* »<sup>623</sup> Comme l'explique l'oiseau, Mordred s'est condamné à la frustration obsessionnelle et surtout à une incomplétude que la société n'est pas capable de suppléer. Soit parce que les phénomènes de résurgences mémorielles involontaires auxquelles il est soumis lui restent obscurs : « *Une présence me hante, confesse-t-il encore des années plus tard. Elle glisse sur tous ces souvenirs qui m'ont quitté. N'en finit pas de glisser.* »<sup>624</sup> Soit parce que ces résurgences ont été oubliées par la stratification historique des sociétés de *Bankgreen* : « *Plus personne ne le*<sup>625</sup> *sait.* »<sup>626</sup>

Le Mordred de Thierry Di Rollo illustre ainsi la sclérose qui touche tous les individus qui n'assureraient pas leur individualité au profit d'un corporatisme de groupe ou

---

<sup>620</sup> *Ibid.*

<sup>621</sup> Nous verrons par la suite quel état actuel de l'équilibre entre les trois instances Mordred incarne, cependant il est intéressant de se demander s'il n'incarne finalement pas le refoulé de la société tripartite, sa mauvaise conscience pourrait-on dire, pour avoir laissé l'expression de l'individu à son stade minimal. Mordred serait en quelque sorte le retour du boomerang, sans mauvais jeu de mots sur la violence que cela peut suggérer...

<sup>622</sup> Oiseau du monde de *Bankgreen*, proche de la Sîmorgh du *Cantique des oiseaux*. « L'oiseau et ses ailes rouges et or, la crête bleue superbe et le plumage effilé de la queue. » DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, p. 458. La description qu'en fait le narrateur évoque les miniatures persanes représentant l'oiseau de la sagesse et de la connaissance de soi. La Sîmorgh comme le lifaune sont des matérialisations de l'introspection.

<sup>623</sup> *Id.*, 458-459.

<sup>624</sup> *Id.*, p. 522.

<sup>625</sup> Le pronom personnel COD « le » est anaphorique de la question de Mordred : « Quel était ce jeune Shore qui m'accompagnait lors de la bataille du Haut Toit ? » *Ibid.* Or le nom du jeune Shore est synonyme de son identité. Parce que pour les varaniers les individus ne se résument qu'à leur nom et leur date de décès, Mordred, en cherchant l'identité du jeune Shore qui est mort quelque secondes avant lui, cherche la date et les circonstances de sa propre mort, c'est-à-dire sa propre identité.

<sup>626</sup> *Ibid.*

d'instance, en l'occurrence celle des varaniers. Mordred en cela est un personnage typique de la modernité, au sens de la notion forgée par l'analyse de Friedrich Hayek dans sa présentation *Individualism : True and false*<sup>627</sup>, prononcée à Dublin en 1945<sup>628</sup>. Sans aller jusqu'à dire que les auteurs contemporains s'inspirent consciemment des thèses du grand économiste libéral, on constatera la concordance des vues. C'est par imprégnation que les thèses néo-libérales, elles-mêmes issues du libéralisme anglo-saxon tout au long du XIXe siècle, ont investi depuis la fin de la Seconde guerre mondiale la conscience occidentale. C'est par imprégnation aussi que ce même libéralisme a contaminé les arts et la littérature.

Hayek explique en effet qu'il existe, comme le dit le titre de son article fameux, deux individualismes : l'un « faux », c'est-à-dire cartésien, mû par la raison et la rationalité, qui a tendance à se transformer en son strict opposé (le socialisme ou le collectivisme) ; et un autre, « vrai », plus impersonnel, qui est le résultat des actions inconscientes des individus, actions influencées par leurs connaissances respectives partielles.

Cette sclérose de l'individu provoquée par une conformité impossible avec la société, trouve une échappatoire par la mise en place autour de Mordred d'une société, au sens étymologique<sup>629</sup> cette fois, c'est-à-dire d'un groupe d'alliés unis par le caractère périphérique voire étranger (selon les doctrines arthuriennes élaborées dans les œuvres du corpus) de leurs identités voulues ou revendiquées.

C'est ce qui explique l'originalité du Mordred de Henry John Newbolt. Dans *Mordred: A Tragedy*, le personnage éponyme rappelle à Arthur sa propre identité d'individu désirant. Ce Mordred-là lutte contre l'individualité passive des pairs chevaliers, et incarne, en tant

---

<sup>627</sup> Communication traduite sous le titre *Vrai et Faux individualisme*. Consultable dans sa totalité à l'adresse : [https://www.catallaxia.org/wiki/Friedrich\\_A.\\_Hayek:Vrai\\_et\\_faux\\_individualisme](https://www.catallaxia.org/wiki/Friedrich_A._Hayek:Vrai_et_faux_individualisme).

<sup>628</sup> Hayek y refait rapidement un historique des concepts philosophico-politiques qui ont marqué la modernité, et notamment de leur utilisation et de leur détournement, parfois par certains systèmes politiques. Il explique ainsi que « *Des termes comme ceux de "libéralisme" ou de "démocratie", "capitalisme" ou "socialisme" ne se réfèrent plus aujourd'hui à des systèmes de pensée cohérents. Ils ont fini par désigner des amalgames assez hétérogènes de principes et de phénomènes que les accidents de l'Histoire ont associés à ces termes, mais qui ont peu de choses en commun, sauf d'avoir été défendus à des occasions différentes par les mêmes personnes, ou bien même, purement et simplement sous le même nom.* » Ce contre quoi prévient Hayek, c'est la confusion des termes. Or, nous y reviendrons par la suite, mais il y a dans le médiévalisme de certaines œuvres, notamment dans les plus pro-Mordred, un paradoxe essentiel, une sorte de double impossibilité autodestructrice. Il s'agit d'œuvres médiévalistes qui jugent un pseudo médiéval qu'elles recréent elles-mêmes à travers les choix de leurs auteurs. Elles sont donc sous-tendues et soutenues par une rétroactivité. Il y a un effet de surimpression de réalités politiques incomparables. De l'effet, et surtout du but de cette surimpression qui *a priori* est absurde, au sens premier du terme : sans sens. En effet, le nouveau Mordred noyauté les sociétés arthuriennes recomposées d'après la société arthurienne médiévale (et encore, nous devrions dire les sociétés arthuriennes médiévales puisque l'arthurien du XIIIe n'est pas l'arthurien du XVe), exactement comme la postmodernité noyauté une ère donnée comme médiévale. De ce processus de fusion d'ères, de luttes et de concepts, qu'observait Hayek à un niveau général, nous nous demanderons plus tard si le seul résultat possible à ce *melting pot* de la révolution mordretienne n'est pas justement une confusion civilisationnelle.

<sup>629</sup> *Societas* vient en effet de la dérivation endocentrique du substantif « socius » à l'aide du suffixe « etas ». « socius, socium » désigne le compagnon, l'associé avec lequel il existe quelque chose en commun. Le point commun de Mordred et de ses sbires, c'est justement de n'avoir pas de point commun avec les autres individus de l'arthurien.

que bâtard d'Arthur, le refoulé du vrai individualisme « hayekien »<sup>630</sup> au profit d'une conformité à la nation et à la collectivité.

Ainsi, par le rapport qu'il entretient avec les adjuvants potentiels que représentent tous les types de lectorats possibles, le Mordred d'Imma Mira Sempere, dans *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, se voit le défenseur d'identités multiples, niées par la société arthurienne effective. Mordred y apparaît comme un personnage « moderne », qui sert à l'auteur pour critiquer une société pseudo-archaïque, où règnent les préjugés de genres et les lois anti-libertaires.

C'est pourquoi dans *Sir Mordred, hijo de Ávalon* la société tripartite d'Arthur, dans la bouche de son fils, relègue les femmes dans un rôle procréateur, utérin, qui n'est intégré à la société que comme biais de propagation et de reproduction de ladite société de castes. Il fait remarquer lors d'un banquet, équivalent médiévalisant du « dîner d'affaires », que les femmes sont sous-exploitées dans la société centralisée de Camelot : « *Todos sabemos que las mujeres poseen, como druidas lo llaman, la llave de la sangre. Esto creo que está claro para todos. Sin embargo, usualmente esto se entiende en el sentido de su papel de procreadoras.* »<sup>631</sup> Mordred, par le biais d'une question qui devient rhétorique puisqu'adressée à haute voix, donc illusoirement au lecteur, demande : « *¿No encontráis absurdo que en el ejército formal de Camelot no hayan mujeres sirviendo, salvo unas especiales excepcionales ? Iniciándolas en la soldadía profesional duplicaríamos los efectivos de un ejército en menos de cinco años.* »<sup>632</sup>

Ici, en plus de la rentabilité utilitariste et productrice de la société moderne, c'est bien l'organisation de la nation — incarnée par ceux-là même qui doivent la défendre — qui est visée par le discours de Mordred. Et plus encore, c'est le système de « castes » « genrées ». Pour le dire en simplifiant de façon plus radicale : Mordred veut abolir la barrière infranchissable entre « l'homme chevalier protecteur » et « la douce dame à protéger ».

Mordred incarne donc la quête des libertés, ou du moins de ce qui est considéré comme tel, indépendamment de tout ce qui pour notre contemporanéité est considéré comme un cliché ou un poncif. Le « nouveau *vir* » qu'il devient dans les œuvres les plus réhabilitantes de sa personne est le prophète de l'individu divisé selon ses propres choix et volontés et non plus en fonction de critères traditionnels hérités des pères et contrôlés par les pairs. L'entité Mordred, en se libérant du poids des textes médiévaux concernant son destin de parjure, devient pour les auteurs de la modernité une figure de la liberté. Il n'a plus à subir les concepts de la nation arthurienne considérés par certains auteurs comme anti-

---

<sup>630</sup> Il est certes anachronique de parler de vrai ou faux individualisme, au sens où Hayek les définit, pour une œuvre antérieure à 1945. Cependant Hayek tient, au moment où il énonce ces deux concepts, à faire l'historique de ces deux notions, qui certes ne portaient pas encore leur nom, mais qui existaient dans leurs grandes lignes depuis Bernard Mandeville. Il explique qu'au XIXe siècle, en Angleterre, le plus grand représentant de cette doctrine était Lord Walter Aston, neuvième du nom.

<sup>631</sup> « Tous nous savons que les femmes possèdent ce que les druides appellent « la clef du sang ». Cela, je crois, que c'est clair pour tout le monde, cependant, habituellement on l'entend au sens de procréatrice. », Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 233.

<sup>632</sup> « Ne trouvez-vous pas absurde que dans l'armée permanente de Camelot il n'y ait pas de femme engagée, à l'exception de quelques-unes ? En les initiant à la chevalerie professionnelle nous dupliquerions les effectifs d'une armée en moins de cinq ans. » *Ibid.*

individuels voire aliénants pour la personne. Ce personnage libertaire en quête de liberté pour autrui permet donc de s'affranchir d'une identité de groupe, nationale pourrait-on dire en considérant le sens étymologique de *natio*<sup>633</sup>- puisque fixée par la naissance.

Or si les individus ne sont plus unis par leur naissance, ni par leurs volontés, ni même par leurs caractéristiques, il est nécessaire de fédérer<sup>634</sup> d'une autre manière « ces vrais individualistes ». D'où le recours à un nouveau discours fondateur, un néo-mythe unifiant à l'encontre du mythe arthurien massif et monobloc.

Ce nouveau mythe peut se baser sur une région, sur un nom de peuple, ou sur le nom traditionnel de l'ennemi. Cependant, dans tous les cas, il fait bien référence à une identité étrangère à laquelle il faut revenir.

L'importance de Mordred en tant que nouveau pilier fondateur se comprend autant avec les Mordreds positifs que négatifs. Si l'on considère les deux *Demanda* ibériques, on constate qu'elles développaient une inflexion dans le rôle déterminant de Mordred comme point fondateur. Il était l'ennemi, certes, mais un ennemi qui n'affrontait jamais son *Doppelgänger* Arthur. Les réécritures actuelles se basent certes plus sur les versions de *la Mort le Roi Artu* et de Malory, au rayonnement plus important. Cependant comment savoir si elles ne sont pas tombées en désuétude parce que la ligne diégétique qu'elles proposaient ne correspondait pas à un besoin identitaire ? En effet, dans les deux *Demanda*, Arthur marque d'une pierre, au sens premier tout autant qu'au second, l'endroit où Mordred est tombé. Il le fait pour les générations futures, pour que la *fama* des événements devienne un *mythos*, pour que chacun, quel qu'il soit et d'où qu'il vienne, devienne « myste ».

Ainsi, Arthur, de manière sentencieuse, ordonne à son auditoire et au lecteur :

« *Mucho me plaze... que la [cabeça de Mordred] faremos poner un lugar do la puedan bien uer quantos quisieren, e vos y el arçobispo ficaredes aqui en este canpo, e fareys vna torre en que echeys las cabeças de los muertos que aqui fincaren ; y atad la cabeça de Mordrec encima de la torre de una gran cadena, y fazed screuir vnas letras, como el gran duelo deste canpo vino por el, assi que aquellos que despues de nos vinieren, que sepan por el escrito el gran mal que por el auina... »*<sup>635</sup>

Dans *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, on constate que Mordred, dans un excès de « vrai individualisme » — donc dans une caricature de totalitarisme interventionniste socialement parlant — offre l'asile à des femmes enceintes. Il a dans l'idée d'insuffler aux futurs enfants, dès le berceau, le goût du mythe avalonien. Leur identité commune, victime de stérilisation sous la gouvernance d'Arthur, doit pouvoir se ré-exprimer « librement »

---

<sup>633</sup> L'ensemble des individus issus d'une origine commune.

<sup>634</sup> Hayek, en effet, explique que l'individualisme ne signifie pas pour autant l'absence d'instance : les instances sont le fruit des individualités autonomes qu'elles dépassent et englobent en dépit de leur inconscience car elles répondent à leurs besoins.

<sup>635</sup> « Il me sied que nous la fassions mettre à un endroit d'où tous, quels qu'ils soient, puissent la voir, que vous et l'archevêque restiez ici dans cette plaine, que vous fassiez édifier une tour à laquelle vous pendrez les têtes des morts qui tombèrent ici, et que vous attachiez la tête de Mordred à son sommet à l'aide d'une grande chaîne et que vous fassiez écrire quelques mots concernant la grande douleur de cette plainte qui fut de son fait, de sorte que ceux qui viendront après nous, sachent par l'écriteau de quel mal il fut l'origine. » Trad. ori. D'après *La Demanda del Santo Grial*, op. cit., p. 326.

pour refonder la grandeur d'Avalon. À Greith, son adjuvant légitimateur qui lui demande la raison de son intérêt pour les femmes enceintes, il explique alors : « *Etaine tratara de instruir las en ciertos modos misteriosos... No se pierde nada por intentar que la sangre de mi estirpe despierte en las nuevas generaciones.* »<sup>636</sup> Or cette lignée est bien associée à une civilisation mythique : « *Nosotros somos de un linaje que proviene de lejos, de tierras de las que Ávalon sólo es un vestigio.* »<sup>637</sup>

Pareillement, dans la trilogie *Bankgreen* de Thierry Di Rollo, Mordred sert de fondement à ce qui doit émerger de la mise en mouvement du monde. Tout le fonctionnement de *Bankgreen* est résumé par le dicton « *Sur Bankgreen, tout a une raison.* » Chaque habitant et chaque peuple le répètent comme une litanie. Mordred finit lui-même par le répéter. Or si le lecteur s'amuse à relier tous les événements de l'œuvre, il constate que le motif de l'existence de Mordred (ou plutôt de ses deux existences) concerne les Shores.

Au début du premier volume, ce peuple de mineurs est exploité par les deux autres peuples qui se font la guerre. Mordred combat leur révolte et paradoxalement, c'est lui qui leur permet de s'affranchir de la tutelle des deux autres castes dominantes. En orchestrant la bataille du Haut Toit (Mordred participe effectivement à la planification du combat) que gagnent une poignée de Shores, Mordred est l'instrument des Runes autour desquelles les Shores se réunissent. Une fois ressuscité avec sa folie obsessionnelle — qui certes s'exprime par le *kidnapping* d'enfants lui rappelant plus ou moins le Shore qui était à son côté lors de ladite bataille —, il entretient lui-même la légende du dernier varanier, intimement liée, comme le sait le lecteur, à la bataille du Haut Toit. Donc liée à l'instant T où les Shores gagnent leur liberté et la reconnaissance officielle de leur existence et de leur occupation d'un territoire sur *Bankgreen*.

D'ailleurs, on constate que les auteurs du corpus font graviter autour de Mordred des éléments qui sont devenus mythiques pour rendre plus palpable son caractère fondateur, qu'il soit bon ou mauvais. Or ces éléments, les auteurs les tirent de la contemporanéité des lecteurs. Par exemple, on reconnaît le fameux téléphone rouge dans l'esplumoir, mot-valise habile entre plume (à écrire) et espoir, de Merlin, dans *Graal Théâtre*. Après tout, le « téléphone rouge » a incarné tous les « espoirs » de la Détente<sup>638</sup> :

« VOIX DE LA DEMOISELLE DE L'ESPLUMOIR : Ici Esplumoir Merlin. Prenez Patience nous recherchons votre correspondant. Vous avez votre correspondant. ...

MORGANE : ... Puis-je te parler en toute sécurité ?

VOIX DE MERLIN : Cette ligne est sûre. »<sup>639</sup>

---

<sup>636</sup> « Etaine essaiera de les initier à quelques mystères... on ne manque aucune occasion pour inciter à ce que le sang de ma lignée émerge parmi les nouvelles générations. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, p. 226.

<sup>637</sup> « Nous sommes tous d'un lignage issu de loin, de terres desquelles Avalon n'est plus qu'un vestige. » *Id.*, p. 45.

<sup>638</sup> Période de la Guerre Froide qui commence après la crise des missiles de 1962 et se termine avec l'invasion de l'Afghanistan par l'Union Soviétique en 1979.

<sup>639</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 457.

De la même manière, dans *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, en faisant du droit à l'avortement un cheval de bataille de Mordred, Imma Mira Sempere lui fait saisir un droit fondamental de la société actuelle espagnole, droit dangereusement remis en question avec le débat de 2009-2010 sur la loi pour l'avortement. D'ailleurs si l'on considère une autre œuvre ibérique, celle de Carlos Reigosa par exemple, on constate que l'auteur joue sur la mythique mort du roi Arthur et qu'il en fait la note finale de ses trois nouvelles destinées à re-fonder et rappeler les origines celtes de la Galice. Mordred, même relégué au second rôle qui lui est traditionnellement échu, permet indirectement la re-mythisation d'un mythe *a priori* seulement anglo-saxon. L'individu est poussé à l'action vis-à-vis de son anglo-saxonisation (et de celle de la matière arthurienne) due à la mondialisation à l'œuvre depuis 1945.

D'autant plus que la réécriture jette un doute sur l'utilité de Mordred pour Arthur. Le roi, comme par lassitude<sup>640</sup>, n'aurait en effet pas voulu échapper au coup d'un Mordred plus combatif que jamais. « *El rostro de Mordred no cambió. En su obcecación de fiera malherida, solo pensó en la forma de atraer al Rey Arturo hasta tenerlo al alcance de su espada. Par lograrlo, tiro de la lanza que lo atravesaba hacia sí y se incrusto en elle hasta la misma arandela que guarecía la mano que la empuñaba. El Rey Arturo... descuidó su propia guardia y nada hizo –o nada quiso hacer– por detener el golpe de la espada de Mordred.* » Il y a dans le fait de relire et revivre la trahison de Mordred un acte de communion laïque. Dans le prologue de *Hermano Rey Arturo*, Méndez Ferrín explique directement au lecteur de Carlos González Reigosa : « *Amigo lector... Porque tú, leyendo estas páginas, hagas profesión de fe céltica y vengas a engrosar la legión, que ya es muchedumbre, de los súbditos que no conocen más que ley que la que impone el poder de Excalibur ni más amo que nuestro señor el rey que es hecho de ilusión.* »<sup>641</sup>

Toujours dans ce prologue, Méndez Ferrín explique aussi que son goût pour l'arthurien — et il est fort probable pour que cela soit aussi le cas chez Reigosa — vient de l'enfance : « *Bajo la voz Arturo, encontré un documentado artículo que fue mi primera información sobre los problemas históricos que presenta este nuestro amado soberano de los deliquios y de los delirios. Tenía yo diez años. Ahora tengo cuarenta y ocho y cada vez crece más en mi la pasión por nuestro rey, que está en Avalon...* »<sup>642</sup>. Or qu'est-ce que le mythe si ce n'est l'enfance de l'Histoire, composée de tous les vrais individualismes résonnant dans l'entité Mordred ?

---

<sup>640</sup> Et là est la grande originalité. La lassitude du personnage pourrait, dans un complexe de Bovary, se justifier, car après tout Arthur finit par succomber sous l'épée de Mordred depuis des siècles. Passé un certain stade, on s'ennuierait pour moins. De même, la revitalisation du mythe permet la revitalisation de Mordred, qui atteint un stade d'individualisme et de volonté héroïque.

<sup>641</sup> « Ami lecteur... Parce que toi, en lisant ces pages, tu vas faire profession de foi celtique et vas venir gonfler la légion, qui est déjà une foule, de sujets qui ne connaissent aucune autre loi que celle qu'impose le pouvoir d'Excalibur, ni aucun autre maître que notre seigneur le roi fait d'illusions. » Trad. ori. D'après MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luis, in *Prólogo, Hermano Rey Arturo*, REIGOSA, Carlos González, op. cit., p. 8.

<sup>642</sup> « Sous la voix d'Arthur, je trouvai un article qui fut ma première source d'informations sur les problèmes historiques que représente notre souverain adoré des extases et des délires. J'avais alors dix ans. Maintenant j'en ai quarante-huit et grandit toujours plus en moi la passion pour notre roi, qui est en Avalon... » *Ibid.*



### 2.1.3. Mordred versus Arthur : Œdipe versus anti-Œdipe

Cette poly-politisation de Mordred, si elle semble la conséquence directe du processus d'indéfinition qui est à la base du personnage et que nous avons étudié dans notre première partie, est aussi combinée à une mutation de l'engendrement du personnage. L'existence de Mordred parmi les *gens* d'Arthur a eu selon les époques plusieurs explications, et il ne serait pas inopportun de se demander si chacune de ces explications ne correspondrait pas un problème civilisationnel propre à chacune des dites époques, à un indicible sous-jacent, aphone, *infans* comme on dit en latin, puisqu'aussi bien il s'agit d'une *enfance* au sens le plus médiéval du terme. L'identité politique métissée de Mordred est simultanément cause et conséquence de son identité filiale bâtarde<sup>643</sup>, à la fois en tant que fils putatif incestueux, selon certaines branches, mais aussi en tant que neveu contre-exemplaire, selon d'autres. Le passage d'un statut civil à l'autre, en soi, est porteur d'explications et de données sur l'état civilisationnel, sur le contexte des textes étudiés.

En effet, Mordred ne peut exister, politiquement parlant, que lorsqu'il a repris connaissance de ce paradis perdu qu'est l'enfance, qu'il souhaite revivifier en réactivant les codes et les règles de cet âge d'or révolu. À cause de l'ennui ou de l'imperfection qui touchent la société arthurienne, à cause du cloisonnement de l'identité individuelle qui apparaît dans les œuvres pro-mordretiennes, le mythe que Mordred entretient auprès de ses partisans est celui d'un Eden perdu. Malgré la christianisation du personnage, cet Eden est déchristianisé pour être psychologisé<sup>644</sup> par certains auteurs du corpus. C'est pourquoi les néo-mythes fondateurs que mettent en place les différents Mordreds dans les œuvres du corpus sont, pour la plupart, connectés à une réminiscence de l'enfance de Mordred.

C'est dans le *Mordred* de Justine Niogret que le rapport entre l'enfance mythifiée par la mémoire et l'action politique de Mordred est le plus évident. Mordred est l'enfant d'Arthur et de sa sœur Morgause. Il surprend alors l'amour passé et tabou de ses deux parents : il est au centre de leur conversation comme il est coincé entre leurs deux corps lors de la conversation en question. L'indicible est saisi et relégué dans son inconscient jusqu'à ce que le médecin lui extraie le lambeau de lance logé entre ses reins. Tout le fil narratif tient donc à un problème d'identité native. Les noms « neveu » et « oncle » sont porteurs d'une réalité inexprimable, ils sont euphémistiques de « père » et « fils ». Ainsi Arthur explique après les soins apportés à Mordred :

---

<sup>643</sup> Le mot *bâtard* viendrait des langues germaniques, de l'ancien frison ou de l'ancien saxon *bōst\** qui désigne l'union conjugale. Or le concept même de civilisation est lié, comme l'indique son étymologie indo-européenne, à la couche commune, partagée. Le *kei\** indo-européen désigne en effet le fait de se coucher. Les alliances politiques donc que contracte ou non Mordred semblent dès lors être l'expression d'une alliance au sens le plus primitif du terme, l'expression du substrat indo-européen des sociétés occidentales, de l'enfance même de toutes les histoires actuelles.

<sup>644</sup> Le psychologisme est une tendance apparue au XIXe siècle — et qui a cru avec la mise en place des protocoles psychanalytiques et psychologiques — à interpréter les œuvres, et plus largement tous les faits, par le seul biais de la psyché individuelle.

« On dit qu'on ne peut rien construire sur une terre où les dragons dorment ; parce qu'ils s'éveilleront encore, et encore, que la puissance de leurs cris fera s'effondrer pierre et bois, déchirera forêts et plaines. Alors vois-tu, Mordred, depuis cette rencontre-là, je me demande quels sont mes dragons. Au point central de soi-même, là où se construit chaque jour et chaque projet et chaque amour... je me demande quelle couleur ont mes dragons. Mais je sais leurs noms, et les mots interdits, et les serments qu'on porte avec soi souffle après souffle... les mots que je voudrais dire, ceux que je dois taire. Mon cœur est nid de dragons, Mordred. Ils se dévorent. Les dragons sont malédiction... Et si j'oublie, Mordred ?... Si j'oublie ces phrases taiseuses entre nous. Si soudain je perds ce qui fait de toi l'enfant de ma sœur. Si j'oublie cela entre nous. »<sup>645</sup>

Nous avons déjà évoqué la répétition à double tranchant du « mon oncle »<sup>646</sup> prononcé par Mordred à son réveil, après l'opération qui marque la remontée du traumatisme<sup>647</sup>. Cette enfance incestueuse et indicible, l'impossible reconnaissance de la paternité comme de la filialité, sont le point culminant de l'avant-dernier chapitre : la prise de conscience doit être honorée d'un sacrifice, du sacrifice de Salesbières :

« Mordred sortit, boitant, et courut dans les couloirs. Il courut pour se semer lui-même, il courut dans les salles vides... Mordred franchit la route et s'enfonça dans la forêt vers les vallons noirs et sans nom, et là enfin il ouvrit la bouche en pensant aux dragons... parce qu'il venait de comprendre le propre nom de ses dragons déchirés... Morgause. Arthur. Son oncle. Quelle valeur avaient ces choses, et à quoi servait la parole si finalement elle ne définissait rien ? »<sup>648</sup>

C'était déjà là cette filialité directe, interdite et pourtant transgressée qui rendait Mordred exécrable à Lancelot dans le pseudo-Gautier Map. Après la rencontre avec l'ermite et le meurtre de celui-ci par Mordred, Lancelot — qui a trouvé dans la main du cadavre un papier porteur de toute la vérité — assiste à l'office de la Pentecôte avec l'ensemble de la cour d'Arthur :

« A tel joie et a tel feste fu Lanselos reclus en la cité de Kamaalot le jour de Pentecouste et ce fu l'an de l'incarnation Nostre Signour Jhesu Crist .CCCC. et XXXVI. ans... Quant Lanselos entra el moustier et il vit le serpent dont li prodom avoit parlé, celui que Mordrés avoit ocis, si pense bien que c'est verites qu'il li oï dire si en devient molt pensis et molt coureciés de ce que si grant lignage com il estoit iroit a destrusion pour l'amour d'un sol home, si le destournast molt volentiers s'il peüst estre. Mais il ne porroit, ce li est avis, sans occire Mordret car s'il l'ocioit il en auroit la haïne de toute la parenté qu'il ne voldroit avoir en nule maniere... Longement pensa Lanselos a ceste chose et regarda une fois Mordret, et puis le serpent et puis regarde le roi, ne il n'avoit les ex fors sor aus .III. Si i musa tant que la roïne s'em prist garde si pensa... qu'ele li demanderoit si tost com il seroient sol a sol.»<sup>649</sup>

---

<sup>645</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 149-150.

<sup>646</sup> Cf. p. 315.

<sup>647</sup> C'est ainsi qu'est désigné le moment où le traumatisme psychique revient à la surface de la conscience.

<sup>648</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 150-151.

<sup>649</sup> « Ainsi Lancelot fut-il reçu dans la liesse et dans la fête en la cité de Camaalot le jour de la Pentecôte ; c'était l'an de l'Incarnation de Notre-Seigneur Jésus-Christ 436... Quand Lancelot entra dans l'église, il aperçut le serpent dont le vénérable ermite lui avait parlé avant d'être tué par Mordred. Il comprit que c'était bien la vérité qu'il lui avait entendue proclamer ; il devint tout pensif, rempli de chagrin à l'idée qu'une si

Si le contexte chrétien s'est quelque peu effacé avec les Lumières et la laïcisation de la société française, il faut se rappeler que la Pentecôte était symbolique d'une vérité impossible à dire, ou bien dite par un biais incompréhensible pour ceux qui ne sont pas des « mystes ». La Pentecôte est la fête dédiée au Saint-Esprit, elle correspond à l'apparition des *langués de feu* dans le Cénacle de Jérusalem, apparition qui confère aux disciples du Christ le don des langues. C'est le moment dédié à la Trinité lors duquel le Christ promet aux apôtres l'arrivée de l'Esprit de vérité. Dans *l'Évangile selon Saint Jean*, on trouve ainsi au chapitre XIV, versets 16 et 17 : « *Et je prierai mon Père, et il vous donnera un autre Consolateur, afin qu'il demeure éternellement avec vous : l'Esprit de vérité, que le monde ne peut recevoir, parce qu'il ne le voit point, et qu'il ne le connaît point. Mais pour vous, vous le connaîtrez ; parce qu'il demeurera avec vous, et qu'il sera en vous.* »<sup>650</sup> Or que représente la communion de la Pentecôte pour Lancelot, dans l'épisode ci-dessus cité ? Son attention est bien concentrée sur une trinité dégradée voire inversée où chaque membre équivaut aux deux autres dans un rapport compensatoire et réciproque. Le « si grant lignage » désigne en effet la famille que l'on peut *lignier*, dont on peut retracer la ligne originelle. C'est donc la filialité héritée : celle d'Arthur, vis-à-vis d'Uter, tout autant que celle de Mordret vis-à-vis d'Arthur. Mais le mot « lignage » — comme le mot « race » en français actuel — fait référence à la *ligna*, le bois. Les racines familiales sont tout aussi importantes que les bourgeons. À travers les yeux de Lancelot apparaît la filialité transmise : celle d'Uter en faveur d'Arthur — puisque c'est bien à la Noël, jour de naissance du Christ qu'Arthur succède à Uter sur le trône de Bretagne en tirant son épée du rocher—, mais aussi celle d'Arthur vis-à-vis de Mordred. Le Saint-Esprit sert d'intermédiaire entre le Père et le Fils, exactement comme le serpent fait synapse entre Mordret et Arthur. D'ailleurs, la circularité de la Trinité religieuse est imitée par la circularité de la formule du Pseudo-Map : « *regarda une fois Mordret, et puis le serpent et puis regarde le roi* »<sup>651</sup>. La répétition rythmique en huit, six et de nouveau huit syllabes renforce la répétition de la locution adverbiale « *et puis* », qui elle-même appuie et glose le polyptote temporel entre « *regarda* » et « *regarde* »<sup>652</sup>. Ainsi, toute l'histoire

---

noble race comme l'était celle d'Arthur irait à sa perte par le fait d'un seul homme ; il l'aurait volontiers empêché s'il l'avait pu, mais il ne pouvait le faire, croyait-il, qu'en tuant Mordret et, s'il le tuait, il y gagnerait la haine de toute la parenté de Mordret, ce qu'il ne voulait en aucune manière. ... Longtemps Lancelot s'abîma dans ses pensées, regardant tantôt Mordret, tantôt le serpent, tantôt le roi, ses yeux ne les quittaient pas tous les trois. Il fut si longtemps absorbé que la reine s'en rendit compte, elle pensa bien qu'il n'était pas si préoccupé pour une broutille et elle se dit qu'elle l'interrogerait aussitôt qu'ils se retrouveraient seuls. » Trad. GROSSEL, Marie-Geneviève, in *Lancelot, in Le Livre du Graal*, volume III, op. cit., p. 662-663.

<sup>650</sup> *Nouveau Testament de Mons*, [1667]. Trad. Lemaistre de Sacy, Louis-Isaac.

<sup>651</sup> Cf. note 649.

<sup>652</sup> Il est intéressant de voir que certains auteurs, justement, ont perçu à partir de cette perception filiale, par Lancelot, entre le bon roi Arthur et Mordred sa mauvaise engeance, une autre source de rivalité potentielle entre Lancelot et Mordred, dans le cœur d'Arthur. Certains auteurs exploitent la proximité générationnelle entre Lancelot et Mordred pour en faire les deux modèles possibles du fils d'Arthur, l'un beau et bon, l'autre vil et vilain. C'est le cas du roi Arthur de William Wilfred Campbell, dans *Mordred*, qui souhaiterait avoir pour fils Lancelot alors même qu'il aperçoit pour la première fois Mordred : « Arthur. *Yea, Launcelot! Would a Lancelot were my son.* » « Arthur. Oui, Lancelot ! Si seulement mon fils était un Lancelot ! » Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 12. Il est à noter que cette rivalité filiale entre Lancelot et Mordred pour le statut de fils d'Arthur, est aussi influencée par une théorie rapprochant les deux personnages. Ceux-ci pourraient être des jumeaux, comme le rappelle Tyler Tichelaar,

arthurienne se fonde dans cette formule et cette évocation commune des trois antagonistes principaux de la bataille de Salesbières.

Or, là où pour le catholicisme, le lien se fait par un oiseau angélique, le lien filial se fait par un oiseau dégradé, terrestre, sans ailes ni plumes : le serpent. Le serpent qu'évoquait l'ermite n'est donc pas tant Mordred en soi, mais plutôt le non-dit sur sa naissance et *in fine*, sur son enfance. Mordred est donc celui qui est à la fois la victime et le révélateur du « mystère » arthurien, du lien de la société diégétique et extradiégétique avec des interdits enfreints.

C'est d'ailleurs le mystère de la Pentecôte que représente Mordret dans *Graal Théâtre*. La Pentecôte y est évoquée par le détournement de l'épisode des langues de feu. En effet, Florence Delay et Jacques Roubaud s'amuse à réécrire cette scène du Pseudo-Map dans l'acte IX, scène 2 intitulée « Pentecôte 487 ». Girflet, l'intermédiaire entre le sacré et l'humain, qui verra la gloire à travers le corps de Mordre, explique :

« Nous sommes aujourd'hui le cinquantième jour après Pâques fête de la Pentecôte. Cinquante jours après sa Résurrection Jésus tint la promesse qu'il avait faite à ses apôtres. Si je pars je vous l'enverrai. De qui parlait-il ? Du Paraclet notre Consolateur et notre Défenseur. De même qu'à la première Pentecôte de la chrétienté il l'envoya à ses apôtres avec un grand bruit véhément et remplissant sous forme de langues de feu qui se posèrent sur leurs têtes et les firent parler en langue il nous l'envoie aujourd'hui. C'est un mystère et j'en éprouve de la crainte... »<sup>653</sup>

Girflet conclut donc le débat que se sont lancé les chevaliers attablés à propos de l'apparition d'un bloc de marbre par : « Sire c'est un miracle. »<sup>654</sup> C'est alors que Mordret, fraîchement rentré d'Avalon où il était durant la totalité de l'acte VII et une partie de l'acte VIII, intervient : « Un miracle ça ? Un simple objet volant non identifié comme il en passait tous les jours à Avalon ? »<sup>655</sup> Et Gauvain de répliquer : « Je t'ai déjà prié mon frère de tenir ta langue. »<sup>656</sup> Ici, ce n'est donc plus Lancelot qui est initié au « mystère » arthurien, mais bien Mordret, adepte des particularités d'Avalon, et à son tour victime de la glossolalie provoquée par l'Esprit de vérité, glossolalie inaudible pour autrui et spécifique aux apôtres touchés par les langues de feu.

L'entité Mordred a donc été stigmatisée, tout au long de l'accroissement de la matière de Bretagne, par l'Esprit de vérité, et c'est une seconde vérité, une seconde « *remarque désobligeante* » comme le dit Gauvain des répliques de son frère, qui, dans *Graal Théâtre*,

---

d'après l'étude de Norma Lorre Goodrich. « *The new theories surrounding the birth of Mordred... Mordred was actually a twin, and his twin was none other than Sir Lancelot... Both Lancelot and Mordred have stories of being thrown into a body of water.* » « Les nouvelles théories entourant la naissance de Mordred... Mordred était de fait un jumeau, et son jumeau n'était autre que Sir Lancelot... Tous deux débute leur histoire en étant jetés à l'eau. » Trad. ori. D'après TICHELAAR, Tyler R., op. cit., p. 42. Pour une analyse plus fine sur la fraternité réelle ou potentielle diachronique des personnages de Mordred et de Lancelot, nous renvoyons à son explication autour du potentiel substrat celtique qui expliquerait une gémellité (biologique ou purement de semblance) entre Mordred et Lancelot.

<sup>653</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 503-504.

<sup>654</sup> *Id.*, p. 506.

<sup>655</sup> *Ibid.*

<sup>656</sup> *Ibid.*

condamne Mordret. Il s'agit justement de la « vérité » sur son engendrement, sur sa filiation. L'insinuation indirecte dont lui fait part Morgane, puis l'affirmation sur sa légitimité faite à Guenièvre, brisent entre les lignes, pour le spectateur et le lecteur, le tabou identitaire et familial. C'est dans la parodie de « la demande en mariage » à Guenièvre — d'après la scène de séduction tirée de *Richard III*, centrée, elle, sur le tabou de l'Eros / Thanatos — que Mordred prononce et lève l'interdit : « *L'assemblée des barons est formelle. En tant que neveu du roi je suis son héritier. A moi vont tous ses biens vous en faites partie... mes arguments. Un je suis l'héritier légitime puisque mes frères sont morts. Ceci est un fait de droit. Mais si vous voulez un fait qui ne soit qu'un fait les barons viennent de me choisir par acclamation...* »<sup>657</sup> En levant l'interdit identitaire, en le sous-entendant dans une double énonciation que reconstruit le spectateur, il relève paradoxalement les barons de leur hommage à Arthur. Mordred orchestre donc l'avènement d'une société où le Père au pouvoir, qu'il soit biologique ou symbolique, n'est plus sacré.

C'est aussi le cas avec la reconnaissance de la paternité d'Arthur par Keu dans *Die Ritter der Tafelrunde*. Lors d'un tête-à-tête entre Arthur et son frère de lait, celui-ci cesse d'être le conseiller politique pour devenir le confident du roi, et notamment un conseiller devin. Voyons plutôt : « *CAY.- Digamos que graves premoniciones, porque no he llegado a pegar ojo. Vi tu tumba, Arturo. Y a Mordred, tu hijo, ocupando tu trono. Vi también la Tabla Redonda hecha pedazos y un país devastado.* »<sup>658</sup> Ce Keu-Cassandra est intéressant puisqu'en évoquant la tombe future d'Arthur, il inscrit le roi dans un temps linéaire, non plus en train de se soigner en Avalon, mais bien mort. La paternité d'Arthur ne fait aucun doute, Mordred est sur scène déclaré et reconnu fils d'Arthur, parce qu'il est nommé « Sohn », ici traduit par *hijo*, mais aussi parce qu'il occupe le trône de l'ancien roi. La séparation entre le corps d'Arthur et la sacralité du corps royal passe par l'image du trône qui change de main. Arthur n'est plus le cœur de l'arthurien. D'autant plus que c'est par son impuissance que le roi répond à Keu :

« *ARTURO. -¿Qué quieres que haga? No puedo hacer nada por evitarlo.  
CAY. - Pero no puedes cerrar los ojos y aceptarlo sin más. Eres Arturo. Tú tienes el poder y la responsabilidad.  
ARTURO. - . ¿Qué debo hacer, Cay?  
CAY. - ¿Hemos cometido algún error?  
ARTURO. - No lo sé.  
CAY. - No, no hemos cometido ningún error. Ni uno. Siempre nos hemos mantenido firmes. Hemos tenido que tomar decisiones dolorosas, incluso hemos tenido que verte sangre que nos era muy cara. Pero cada paso ha sido necesario y correcto.  
... Nuestra historia es intachable.* »<sup>659</sup>

<sup>657</sup> *Id.*, p. 580-581.

<sup>658</sup> « Keu. - Disons de sérieuses prémonitions, car je n'ai pas réussi à fermer l'œil. J'ai vu ta tombe, Arthur. Et Mordred, ton fils, occupant ton trône. J'ai également vu la Table Ronde brisée et un pays dévasté. » Trad. ori. D'après HEIN, Christoph, *Die Ritter der Tafelrunde*, op. cit., p. 76.

<sup>659</sup> « ARTHUR. -Qu'est-ce que tu veux que je fasse ? Je ne peux rien faire pour l'éviter.

KEU. - Mais tu ne peux pas fermer les yeux et simplement l'accepter. Tu es Arthur. Tu détiens le pouvoir et tu en as la responsabilité.

ARTHUR. -. Que dois-je faire, Keu ?

KEU. - Avons-nous fait une erreur ?

ARTURO. - Je ne sais pas.

Cet échange est paradoxal. La dernière tirade de Keu que celui-ci verbalise plus pour conjurer un doute sur la légitimité de l'appareil arthurien que pour asseoir celle-ci, est marquée par la séparation entre la personne arthurienne et la sacralité arthurianiste évoquée un peu plus haut. Par la reconnaissance de la filiation directe entre Arthur et Mordred, en début d'extrait, tous les arguments postérieurs de Keu sont à lire en antithèse.

Et de cette désacralisation de la filiation, tant biologique que sociétale, découle une perte identitaire. Dans le cas toujours du Keu de Christoph Hein, celui-ci propose justement une loi pour homogénéiser les identités des générations futures *via* celles des chevaliers en quête du Graal. Ce qui, en plus d'être une aporie temporelle, est une aporie législative : « *Tienes que dictar leyes que hagan indestructible nuestro trabajo. Leyes que hagan del Grial un fin irrenunciable para las generaciones venideras...* »<sup>660</sup>

D'ailleurs, ce rapport entre la vérité, l'enfance et Mordred apparaît même sans le moindre contexte arthurien. Considérons par exemple, le Mordred de Thierry Di Rollo, dans *Bankgreen*. Le varanier court après un enfant en étant incapable de prononcer son nom. Et plus précisément court après le souvenir de ce nom d'enfant. En soi, la trilogie, d'un point de vue narratif, est fort bien constituée car, par un phénomène de perspective et de successivité, le lecteur lui-même finit par oublier le nom du jeune Shore après lequel court en vain Mordred — et ce même s'il lit les trois volumes d'une traite. Niobo, tel est son nom, est intéressant pour plusieurs raisons. D'abord, par son nom : il évoque bien sûr Niobé, la reine fertile et victime *d'hybris* qui se moqua de Léto et dont les enfants furent percés par les flèches d'Artémis et d'Apollon. Il est intéressant de voir que l'enfant sacrifié, victime des agissements de sa parenté, peut rappeler ici la destinée de l'entité Mordred. Cependant « Niobo » évoque aussi le « niobium », élément chimique que la commission européenne inclut depuis 2011 dans les « matières premières critiques »<sup>661</sup>, un métal entrant dans la composition des alliages supraconducteurs de pipe-line, de fusée, ou encore de carrosserie. Il faut saisir toute l'ironie de la chose, quand on fait de Niobo un point critique isolé et inatteignable...

Niobo, d'autre part, tient Mordred en échec. En effet, Mordred le varanier peut prévoir, comme nous l'avons rappelé plus haut, l'heure et les circonstances de la mort des individus qu'il voit. Or, face au jeune Shore il ne voit rien, il ne voit pas les fils : « *Mordred rengaine son arme, gravit, poussivement la centaine de mètres qui le séparent de l'enfant. A deux pas de lui, il s'arrête, commence de dire d'un ton sec : « Je connais ta mort... » Et s'interrompt brusquement. Niobo, incapable du moindre geste, le regarde, totalement*

---

KEU. - Non, nous n'avons commis aucune erreur. Pas une. Nous avons toujours tenu bon. Nous avons dû prendre des décisions douloureuses, nous avons même dû voir couler du sang qui nous était précieux. Mais chaque étape a été nécessaire et correcte.

... Notre histoire est sans tache. » *Ibid.*

<sup>660</sup> « Tu dois faire adopter des lois qui rendent notre travail impérissable. Des lois qui font du Graal une fin irremplaçable pour les générations futures ... » *Ibid.*

<sup>661</sup> La Commission européenne définit celles-ci comme étant « *celles qui présentent un risque particulièrement élevé de pénurie d'approvisionnement dans les dix prochaines années et qui jouent un rôle particulièrement important dans la chaîne de valeur.* »

désemparé, au bord des pleurs. Mordred reprend : « Je connais forcément ta fin », se persuade-t-il, très perturbé. »<sup>662</sup> La quête de Mordred pour retrouver l'enfant perdu met justement à l'épreuve son identité d'adulte, « de celui qui a la science de celui qui a grandi » au sens littéral. Mordred est donc relégué par son obsession à un état d'inertie langagière, au strict opposé du Mordred trop bavard de *Graal Théâtre*. On explique ainsi à l'un des enfants qu'il va enlever que :

« Mordred était à la recherche d'un petit du même âge que toi. Il parcourait tous les lands, demandait à ceux qu'il croisait s'il se souvenait de lui. Mais comment pourrions-nous nous rappeler cet enfant dont le varanier lui-même avait oublié jusqu'au nom ?... A force de le voir écumer en vain les lands, beaucoup pensent qu'il a fini par se servir. Arbitrairement. ... Sans rien demander à personne, quel qu'en soit le prix pour nous, les Shores. Deux petits ont déjà disparu en l'espace d'une quinzaine de cycles... »<sup>663</sup>

Et Mordred reproduit expérimentalement les conditions qui lui avaient valu l'amitié ou du moins la compagnie du jeune Shore. Lorsqu'il enlève le dernier enfant du nom de Kimo, il lui ordonne de l'appeler par son nom : « Appelle-moi Mordred. Sinon, c'est ta mort que je précipite, tu m'as bien entendu ? Le jeune être qui m'accompagnait se devait de m'appeler par mon nom de varanier. J'en suis convaincu. »<sup>664</sup> Or, il ne peut que se confronter plus violemment à l'échec, accroître sa frustration et participer à sa propre mythification du temps perdu qui « ne se rattrape plus ». En ayant choisi de perdre les souvenirs sur l'enfant, Mordred a construit pour autrui un tabou : personne ne peut parler de Niobo, même les puissances supérieures. Et, comme nous l'expliquions précédemment, c'est cette inertie langagière, cette impossibilité à nommer l'enfant perdu et cette impossibilité à quitter cet état d'impuissance qui lui font enlever des enfants Shores par monts et par vaux, action qui *in fine* contribue à la légende du dernier varanier du Haut Toit dont ont triomphé les Shores. Le mythe néo-fondateur est bien lié à l'enfance et plus particulièrement à la libération d'un tabou.

Mordred est donc intimement relié à *l'infans*, à ce qui ne peut parler, ce qui ne doit pas parler. De là, à ce qui doit être tu dans la constitution d'un lignage, tant familial et privé que public et sociétal. Or la paternité d'Arthur, impossible à reconnaître en ce qui concerne Mordred n'a pas toujours existé. La filiation au sens de transmission de parenté entre Mordred, et celui qui lui sert de géniteur est mouvante et a fluctué depuis la première apparition de Medrawt.

En effet, dans les tout premiers textes gallois, où Medrawt apparaît d'abord comme un modèle de sagesse puis comme un antagoniste, on constate qu'Arthur a un fils autre, légitime, lui, et fils de Gwenhwyfar / Guenièvre. Il s'agit de Llacheu. Son existence est conservée dans de très rares occasions : le *Perlesvaus*, par exemple, en fait mention à travers le personnage de Lohot. Parmi les œuvres du corpus, la bande dessinée de Chauvel et Lereculey récupère la branche galloise en faisant de Gwadre l'héritier légitime d'Arthur. Celui-ci meurt lors d'un combat singulier contre Maelwas qui a enlevé Gwenhwyfar après

---

<sup>662</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 155.

<sup>663</sup> *Id.*, p. 629.

<sup>664</sup> *Id.*, p. 654.

l'invasion du territoire arthurien. Si l'on considère le *Dictionnaire de Mythologie générale*, on constate que Gwadre et Medrawt sont deux opposés. « *Leurs deux fils [à Arthur et à Gwenhwyfar], Gwalchmai et Medrawt, l'un bon, l'autre méchant, correspondent aux deux divinités de la lumière (Llew) et des ténèbres (Dylan).* »<sup>665</sup> Avec la stérilisation progressive d'Arthur, Gwalchmai deviendra Gauvain, le bon neveu. Mais dans les textes gallois, le passage du bon fils au mauvais fils décrit donc l'évolution de la civilisation : de son apogée à son déclin.

Dans l'avant-dernier tome du cycle, la mort du fils provoque celle de la mère et l'apathie d'Arthur, qui n'est compensée que par l'apparition de Medrawt, son neveu, fils de sa sœur Morgwen. La mort du bon fils entraîne l'apparition du mauvais neveu. Il y a un glissement de l'un à l'autre. La narration explique d'ailleurs ce processus compensatoire :

« *Les temps qui suivirent son [de Medrawt] arrivée virent Arthur sortir peu à peu de sa torpeur... Pour le plus grand bonheur de son peuple tout entier, le vieux chef de guerre consentit enfin à revoir la lumière du jour et sembla même retrouver un peu de vie... Partout dans l'île de Bretagne, le bruit courut qu'Arthur et sa troupe légendaire avaient repris les armes et fait couler le sang de bien des Lloegriens. Et tout cela grâce à une seule et unique personne : Medrawt, le neveu d'Arthur ? Car l'affection avait grandi entre eux à tel point que celui qui les aurait vus ensemble sans les connaître les aurait pris sûrement pris pour père et fils. Et le fait est que Medrawt remplaçait Gwadre, son défunt fils, dans le cœur d'Arthur.* »<sup>666</sup>

Or il y a très vite, dans l'historique de la paternité d'Arthur, une élection du personnage de Mordred pour occuper le rôle du fils. Cette branche va croître jusqu'à représenter la quasi-totalité des réécritures contemporaines. Ainsi, dans « *La Muerte del Rey Arturo* », de Carlos Reigosa, la paternité d'Arthur est reconnue par tous. Le chevalier supposé rapporter la félonie de Mordred au roi s'exprime ainsi : « *Vuestro hijo, señor... Mordred, señor, a quien vos nombrasteis gobernador principal en vuestra ausencia, falsificó cartas...* »<sup>667</sup>

Il y a en effet, dans la filiation du roi Arthur considérée d'un point de vue diachronique, une centralisation autour de Mordred. Même dans le Pseudo-Map, où les rapports avec les sources galloises sont les plus diffus, l'intérêt sur un fils d'Arthur autre que Mordred est plus un détail concernant la fidélité du sénéchal Keu qu'un véritable intérêt pour l'engendance du roi. Alors que le narrateur explique les tournures de la guerre entre Loth et Arthur, il évoque le frère de lait de celui-ci : « *Mais loiaus chevaliers estoit vers son signour et envers la roïne jusques a la mort, ne onques en sa vie ne fist traïson que une seule et cele fu de Loholt, le fil le roi Artu*<sup>668</sup>, *que il ocist pa envie en la Forest Perillose et par Perceval le*

<sup>665</sup> GUIRAND, Félix (dir), *Mythologie générale*, [1994], Paris, Librairie Larousse, p. 212.

<sup>666</sup> CHAUVEL, David, LERECULEY, Jérôme, *Medrawt : le traître, in Arthur, une épopée celtique*, volume 9, op. cit., p. 112-113.

<sup>667</sup> « Votre fils, Monseigneur, ... Mordred, Sire, que vous avez nommé régent en votre absence, a fait de fausses lettres... » Trad. ori. D'après REIGOSA, Carlos, « *La Muerte del rey Arturo* », op. cit., p. 72.

<sup>668</sup> Il est intéressant de voir que dans la Matière de Bretagne médiévale, les seules naissances d'enfants sont involontaires, inconscientes ou illégitimes. Aucune des unions légitimes n'aboutit à une naissance, comme si le respect de l'union sacrée du mariage rendait finalement les deux parties stériles l'une vis-à-vis de l'autre...



*Galois en fu acusés a court ensi come uns hermites li conta qui li avoit veü ocirre.* »<sup>669</sup>Ici, la mort de Lohot n'est qu'esquissée, elle n'est qu'une excuse à propos de Keu qui sort de l'affaire plus loué qu'inquiété par le meurtre du prince.

Dans la bande dessinée de Chauvel et de Lereculey, le phénomène de transfert que l'on constate donc entre Gwadre et Medrawt est sous-tendu par une proximité physique des deux jeunes hommes. Tous deux sont représentés bruns aux yeux jaunes, ce qui semble être l'apanage du lignage d'Arthur et de Morgwen. D'ailleurs, la combinaison des planches est révélatrice du phénomène de transfert. En effet, il y a un enchaînement particulier de chassé-croisé des existences, et plus précisément de la mort de Gwadre et de l'enfance de Medrawt. Considérons la page 91 : y est représenté le dernier regard d'Arthur à Gwadre lors de son départ. La page 92 montre Morgwen fixant l'horizon, et alternativement, comme si elle avait un don de voyance, des vignettes centrées sur un Medrawt qui, comme Moïse, est abandonné au hasard d'un fleuve puis trouvé et élevé comme un meilleur fils que le fils légitime équivalent de Ramsès. Puis son représentés la mort de Gwadre et l'abattement d'Arthur. En seulement six planches, par un phénomène d'analepse, la future balance sentimentale d'Arthur et la narration ci-dessus reproduite sont rendues par le traitement visuel des deux personnages.

Ce rééquilibrage entre les statuts de fils et de neveu, pour Mordred, vis-à-vis d'Arthur est aussi l'effet d'un rééquilibrage civilisationnel. En effet, dans les premiers textes gallois, Medrawt n'est qu'un féal d'Arthur. Mais progressivement il devient son neveu, et ce jusqu'au XIIIe siècle, où il devient son fils incestueux.

Mordret en tant que neveu correspond à un népotisme civilisationnel, non pas au sens dix-septième du terme, mais bien plutôt au sens étymologique. Le *neveu* pour le Haut Moyen Âge est le fils spirituel. Le fils de la sœur (ou du frère) est élevé par l'oncle. C'est l'oncle qui le forme aux armes, au droit et à la société dans laquelle le futur guerrier devra exister et faire ses preuves. C'est de l'oncle maternel, de *l'avunculus*, que le neveu obtient son statut social. Selon la filiation matrilinéaire (dite aussi utérine), l'autorité masculine est incarnée par le frère de la mère, en tant que membre du groupe sanguin de la sœur, il est le père social des enfants de celle-ci et — malgré les difficultés que l'on peut concevoir là-dessus aujourd'hui — les considère comme ses propres enfants.

C'est pour cette raison qu'Anna, dans *les Premiers faits du Roi Arthur*, envoie ses fils aînés auprès d'Arthur, qu'elle reconnaît comme son frère.

*« Quant ce vint au terme que li enfés fu nés et la nouvele fu par tout le païs que cil seroit rois qui fu fix Uterpandragon, si l'ama la dame molt plus en son cuer que nus nel porroit dire... Un jour avint que Gavains repairoit de chacier... « Biaus dous fix, je ai droit car je voi et vous et vos freres user le tans en folie qui deüssiés des ore mais estre chevalier et estre a la court le roi Artu. Car il est vos oncles et li miudres chevaliers del monde, ce dist on, si le deüssiés servir et pourchacier la pais de lui et de vostre pere dont il est grans doels... » « Dame, fait Gavains, or laissiés atant ester. Car bien saciés vraiment que jamais a nul jour*

---

<sup>669</sup> « Keu était toutefois d'une grande loyauté, jusqu'à la mort, envers son seigneur et envers la reine. De toute sa vie, il ne trempa que dans une seule trahison, celle de Lohot, le fils du roi Arthur qu'il tua par jalousie dans la Forêt Périlleuse. Il fut dénoncé à la cour par Perceval le Gallois qui rapporta les propos d'un ermite témoin du meurtre commis par Keu. » Trad. BERTHELOT, Anne et WALTER, Philippe, in *Les Premiers Faits du roi Arthur*, in *Le Livre du Graal*, volume I, op. cit., p. 1307-1308.

*en l'ostel mon pere n'enterrai puis que je m'en serai meüs pour aler a la court au roi Artu jusques a tant que il et mes peres seront acordé, neis se je devoie molt estre encontre mon pere. » »<sup>670</sup>*

Il y a dans la démarche d'Anna une tentative pour sécuriser le royaume de son époux, menacé par les Saxons, tout en pacifiant le lignage : le macrocosme politique est assuré par le microcosme familial.

La trahison vis-à-vis de l'oncle est ainsi synonyme d'une condamnation sans pareille. Dans *l'Historia Regum Britanniae*, il n'est pas question d'inceste entre Arthur et l'une de ses sœurs, qu'il s'agisse d'Anna ou de Morgause, ou encore de Morgane. La filiation entre Mordret et Arthur était à l'origine unilatéralement utérine. Mordret est bien le neveu, et c'est toujours ainsi qu'il est désigné par Geoffroy de Monmouth qui évoque le contexte anglo-saxon du VI<sup>e</sup> siècle. Si l'on s'intéresse aux termes précis, aucun doute n'est possible : « *Rex Arturus Modredo, nepoti suo...* »<sup>671</sup> puis « *Adveniente aestate...nuntiatur ei Modredum, nepotem suum, cuius tutelae permiserat Britanniam...* »<sup>672</sup> Ou bien encore « *Rex Arturus, audita fama, immo infamia Modredi, nepotis sui... Britanniam rediit.* »<sup>673</sup> Et inversement, c'est bien le statut d'oncle maternel qui revient à propos d'Arthur : « *Modredus autem interim copiis terra marique comparatis, ad fluvium Cambula Arturo proeliaturus occurrit. Tradens fortunae rei eventum atque diem extremum vitae suae, si contingat, cum triumpho compensans maluit cum avunculo suo Arturo constanter dimicare atque finem rebus dubiis imponere, quam totiens turpiter cedere.* »<sup>674</sup> ou encore : « *Associaverat quoque Scotos Pictos, ... cumque sciebat habuisse ante avunculum suum odio...* »<sup>675</sup> On a même pu y voir une allusion à la trahison d'Etienne de Blois vis-à-vis des dernières volontés de son oncle Henri I<sup>er</sup> Beauclerc.

Progressivement donc, la parenté se modifie. Le personnage littéraire du neveu devient le fils, parallèlement à l'instauration, sous l'influence romaine, d'un régime paternaliste.

---

<sup>670</sup> « Peu de temps après la naissance de l'enfant, la nouvelle se répandit par tout le pays que le jeune homme serait roi, lui qui était le fils d'Uterpandragon. La dame alors commença à l'aimer plus qu'on ne saurait dire... Il arriva un jour que Gauvain revint de la chasse... « Mon très cher fils, lui répondit-elle, j'ai de bonnes raisons de pleurer, car je vous vois, vous et vos frères, perdre votre temps à des bagatelles alors que vous devriez désormais être chevaliers et vivre à la cour du roi Arthur : c'est votre oncle, en effet, le meilleur chevalier du monde, à ce qu'on dit. Vous devriez le servir et chercher à faire la paix entre lui et votre père, car c'est vraiment triste et regrettable qu'il y ait entre eux un tel conflit... Dame, répondit Gauvain, ne vous en préoccupez plus : jamais plus de ma vie je n'entrerais dans la maison de mon père après en être sorti pour me rendre à la cour du roi Arthur tant que lui et mon père ne seront pas réconciliés, même si je dois combattre mon père. » » *Id.*, p. 871-873.

<sup>671</sup> « Le roi Arthur, à son neveu Mordret... » Trad. ori. D'après MONMOUTH, Geoffroy (de), *Historia Regum Britanniae*, op. cit.

<sup>672</sup> « A l'approche de l'été, il lui fut annoncé que Mordret, son neveu sous la tutelle duquel la Bretagne... » *Ibid.*

<sup>673</sup> « Le roi Arthur, ayant appris l'infâmie de son neveu Mordret... regagna la Bretagne. » *Ibid.*

<sup>674</sup> « Ayant pendant ce temps préparé les défenses terrestres et maritimes, Mordret arriva vers le fleuve Cambula pour livrer bataille contre Arthur. Charriant avec lui le sort du roi et l'extême fin de sa vie, il arriva, mettant dans la balance son triomphe, il préféra se battre jusqu'à la mort avec son oncle le roi Arthur plutôt que de ployer face à lui de manière honteuse. »

<sup>675</sup> « Il s'était aussi associé avec les Scots et les Pictes... avec lesquels il savait que son oncle entretenait une haine mutuelle. » *Ibid.*

La filiation matrilineaire celte<sup>676</sup> (après tout l’Orcanie d’où est issu Mordred correspond aux îles d’Orcaïdes, au nord de l’Écosse, zone picte) laisse la place à la filiation patrilinéaire dite aussi agnatique : l’individu appartient au groupe sanguin du père. Cette modification permet, tout au long de la modernité, de se rapprocher des textes chrétiens. L’instauration de l’inceste dans les récits permet de dramatiser l’action, de la reconcentrer sur une histoire de famille et d’allier le système tragique gréco-latin au substrat religieux chrétien. D’un côté, on fait de Mordred un héros tragique, de l’autre, on fait d’Arthur un Hérode nécessaire. L’écriture de l’histoire, *a posteriori*, se romanise et se christianise à travers les premiers soubresauts du royaume anglo-saxon.

D’ailleurs, dans les réécritures les plus modernes, la branche centrée sur la relation père / fils entre Arthur et Mordred est majoritairement choisie. Parce que le modèle sociétal est devenu patriarcal, la parenté entre Arthur et Mordred s’est concrétisée dans les textes ; elle en a été à la fois la conséquence et la cause, la littérature influençant la société autant qu’elle en est influencée. Si la filiation agnatique entre Mordred et Arthur est parfois cachée comme dans le cas du *Mordred* de Justine Niogret, il est des réécritures où elle est clairement exposée, sans le filtre du tabou incestueux. Par exemple, dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, l’enfant lecteur se voit témoin de l’exposition de la paternité d’Arthur, par celui-ci, à son fils : « *Bien hijo, la cosa irá así. Sin ceremonias, con normalidad, se hará público entre mi gente de confianza. Aclaremos que fue antes de conocer a Guenevere, y el nombre de la madre permanecerá en secreto fuera de la familia.* »<sup>677</sup> Arthur, qui vise l’extension du modèle chrétien à son royaume, ne tait le nom de la mère de Mordred que pour éviter le tabou vis-à-vis de ses sujets christianisés, l’acte incestueux ne le choque nullement. Le lecteur ne saura d’ailleurs jamais si Arthur était ou non dans un état second lors de la conception de son fils. Face à cette reconnaissance de paternité qui lui est faite par Arthur, Mordred — et un lecteur quelque peu au fait du tabou que représente l’inceste — ne peut répondre que : « *Tu pragmatismo es refrescante pa... padre.* »<sup>678</sup> L’inceste est excusé voire béni par un substrat religieux qui sera le fer de lance de la révolte mordretienne, ce que Tichelaar avait déjà noté dans la tradition incestueuse associée aux premiers substrats de la matière arthurienne : « *Christianity’s dominant influence over Western Europe has made incest repulsive to most readers of the Arthurian*

---

<sup>676</sup> Or ce système matrilineaire fonctionne de pair avec le substrat dans la tradition écossaise. En effet, pour la tradition écossaise –cf. note 752–, la légitimité de Mordred vient de sa mère Anna, plus que de son père Arthur. Comme l’explique Tyler R. Tichelaar, à partir de la *Chronica Gentis Scotorum* et de la *Rerum Scoticarum Historia* : « *The Scottish chroniclers, although they usually credit Arthur as being Igraine and Uther’s son, argue that Arthur was illegitimate because he was conceived before his parents were married. It is his sister Anna, conceived and born in wedlock, whom the succession should have passed through, making her sons, Mordred and Gawain, the rightful heirs to the throne.* » « Les chroniqueurs écossais, bien qu’ils considèrent généralement Arthur comme étant fils d’Igraine et d’Uther, soutiennent qu’Arthur était illégitime parce que conçu avant le mariage de ses parents. C’est à sa sœur Anna, conçue et née dans le mariage, à qui la succession aurait dû passer, faisant de ses fils, Mordred et Gawain, les héritiers légitimes du trône. » Trad. ori. D’après TICHELAAR, Tyler R., op. cit., p. 87.

<sup>677</sup> « Bien, fils, nous procéderons ainsi. Sans cérémonie, en toute normalité, cela sera rendu public parmi mes gens de confiance. Nous préciserons que cela s’est fait avant de connaître Guenièvre et le nom de ta mère restera secret au sein de la famille. » Trad. ori. D’après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 118.

<sup>678</sup> « Ton pragmatisme est rafraîchissant p... père. » *Ibid.*

legend ; however, in fifth century Britain, before Christianity had completely become the dominant religion in the British Isles, some cultures may have practiced incest and even saw it as desirable. »<sup>679</sup> L'inceste dans le roman d'Imma Mira Sempere, bien qu'il soit explicite, est excusé, légitimé en raison du paganisme de Beltaine par la mère de Mordred. « *Fuiste concebido durante las celebraciones de Beltane, honrando al fuego verde y al sol rejuvenecido... Tú formaste parte de este reverdecer impulsado, no por un amor mundano, sino por la posesión de lo sobrehumano... Sí, sí, era consciente... este tipo de fuerzas masivas sólo aceptan manifestarse a través de un adepto, alguien que pueda permanecer consciente aun en el momento del éxtasis.* »<sup>680</sup> La désacralisation de l'inceste chrétien passe alors par une re-sacralisation par le biais d'une religion antérieure, d'un système mystérieux précédent.

A l'inverse, les œuvres rétablissant la différence de lignage entre Arthur et Mordret sont peu nombreuses, elles ne modifient par la norme filiale qui s'est imposée à partir du XIIIe siècle. Ainsi, dans l'un des textes les plus tardifs du Moyen Âge concernant l'amplification de la matière arthurienne, on constate que la tentative pour revenir à la relation oncle / neveu ne s'impose pas, le texte devient moins source que les textes antérieurs où la relation entre Arthur et Mordret est celle de père à fils.

« *Digoos que despues que se partio el rey Artur del reyno de Londres por venir sobre Lançarote, encomendo su reyno a Morderec su sobrino, e fizoles jurar sobre los euangelios que fiziesen por Morderec como por su persona misma. E quando Morderec vio que la tierra estaua toda en su poder, luego pensó como fiziesse traycion, y que faria que su tio que no ouiesse nada; y el amaua a la reyna tanto y mas que no Lançarote, e hizo estonce fazer vnas letras falsas...* »<sup>681</sup>

Cette variante par retour à la filiation antérieure à celle instaurée au XIIIe siècle ne s'impose pas, bien que la *Demanda* soit le dernier texte médiéval espagnol traitant de la matière de Bretagne. Il n'y a aucun doute, par exemple sur la branche choisie comme base par Carlos Reigosa : « *Era la hora del brindis por el acuerdo conseguido y que, tal y como los*

---

<sup>679</sup> « L'influence dominante du christianisme sur l'Europe de l'Ouest a rendu l'inceste répugnant pour la plupart des lecteurs de la légende arthurienne... Cependant, au cinquième siècle en Grande-Bretagne, avant que le christianisme ne devienne complètement la religion dominante dans les îles britanniques, certaines cultures peuvent pratiquer l'inceste et même le considérer comme souhaitable. » Trad. ori. d'après TICHELAAR, Tyler R., op. cit., p. 39.

<sup>680</sup> « Tu as été conçu lors des célébrations de Beltaine, en hommage au feu vert et au sol renaissant... Tu as fait partie de cette reverdie impulsée, non par un amour mondain, mais plutôt par la possession de la part du supra humain... Oui, oui, j'étais consciente... ce type de forces massives acceptent seulement de se manifester à travers un adepte, quelqu'un qui puisse rester conscient même au cœur de l'extase. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Avalon*, op. cit., p. 73-74.

<sup>681</sup> « Laissez-moi vous dire qu'après cela, Arthur a quitté son royaume pour marcher contre Lancelot, ayant confié son royaume à son neveu Mordret, et ayant fait jurer à ses sujets sur les Evangiles qu'ils se comportassent avec Mordred comme avec sa propre personne. Lorsque Mordret considéra que le territoire était tout en son pouvoir, il réfléchit à une trahison et au moyen pour que son oncle n'en sût rien, d'ailleurs, Mordret aimait la reine autant voire plus que Lancelot, il fit alors rédiger de fausses lettres... » *La Demanda del Santo Grial*, op. cit., p. 325.

*consejeros habían establecido, significaba amplias concesiones por parte del Rey Arturo a su hijo Mordred, entre ellas la de nombrarle heredero de sus tierras tras su muerte.»<sup>682</sup>*

Il serait faux de dire que les deux systèmes sont successifs, ils sont contemporains. La matière de Bretagne, et ne serait-ce que Mordred lui-même, rend compte de leur superposition. C'est ainsi que Mordred est dit « fils du roi Loth » et qu'il partage les détails de ses armoiries avec le roi d'Orcanie et ses frères (notamment le pourpre à l'aigle bicéphale d'or) tout en étant un héritier légitime au trône d'Arthur ou au moins son régent. Or la complexification de la filiation de Mordred n'est pas unique en son genre.

Dans la matière de France, la suspicion sur l'inceste entre Charlemagne et sa sœur Gisèle existe et explique l'ambiguïté sentimentale qui relie Roland et l'Empereur. Or si la suspicion de l'inceste existe dès le IXe siècle, on constate que c'est à partir du XIIIe que l'inceste est nommé et reconnu comme tel. Ainsi Roland serait le fils incestueux de Charlemagne et de sa sœur Gisèle, conçu en Avignon. L'un des premiers aveux de la paternité de Charlemagne, d'ailleurs, est similaire à la découverte de la vérité par Lancelot dans le Pseudo-Map. En effet, dans la *Vie de Saint Gilles*, l'ermite Gilles, mandé par Charles, se voit remettre un parchemin où est narré le « grand péché » de Charlemagne, péché que celui-ci n'a pu confesser. L'ermite apprend la faute du roi lors de la messe dominicale. Avec le *Ronsasuals*, Charlemagne avoue sa paternité à la découverte du corps de Roland :

*« Bel neps, yeu vos ac per lo mieu peccat gran  
De ma seror e per mon falhimant,  
Qu'ieu soy tos payres, tos oncles eyssamant,  
E vos, car senher, mon nep e mon enfant. »<sup>683</sup>*

Le rapport entre la matière de Bretagne et le cycle de Charlemagne est illustré par *Graal Théâtre*. Florence Delay et Jacques Roubaud y font habilement référence en faisant comparer, par Morgane, Mordret à Ogier le Danois, lequel est l'instigateur d'une révolte contre l'empereur : « *Tu es plutôt comme Ogier le Danois* »<sup>684</sup>

Ce processus de reconnaissance a son double inversé, dans la postmodernité, avec le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*. En effet, dans un système où les pères reconnaissent leur enfant ou non, et où les enfants, pour les systèmes les plus libertaires quant à l'identité, ont le droit de savoir celle de leur père, on constate que le jeune Mordred, dans l'œuvre d'Imma Mira Sempere, a la possibilité d'élire son père, de choisir entre son père adoptif Loth d'Orcanie et son géniteur Arthur. De ce choix dépend la totalité de son destin individuel et politique. Ainsi, Merlin lui explique lors d'un rêve qu'il est temps pour lui de choisir : « *No todos los hijos tienen la posibilidad de elegir a su padre... Tú sí. Aquí y ahora,*

---

<sup>682</sup> « C'était l'heure de trinquer l'accord conclu et qui stipulait, ainsi que l'avaient décidé les conseillers, de larges concessions de la part du Roi Arthur en faveur de son fils Mordred, parmi lesquelles celle de le nommer l'héritier de ses terres à sa mort. » Trad. ori. D'après REIGOSA, Carlos González, « la Muerte del rey Arturo », op. cit., p. 91-92.

<sup>683</sup> Cf. ROQUES, Mario « *Ronsasuals*, poème épique provençal (deuxième article) » in *Romania* n°58, [1932], pp. 161-189., v. 1623-1626, p. 180.

<sup>684</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 389.

*dime quién quieres que sea tu padre... »*<sup>685</sup> Et Mordred d'asséner: « *Pendragon.* » Merlin, alors au fait de la lutte générationnelle à laquelle ce choix conduit, conclut « *Sabia elección, hijo, sabia elección.* »<sup>686</sup>

On peut voir deux choses dans cette proximité des filiations ambiguës du roi et de son bâtard.

- Soit l'indécision entre le neveu et le fils fait partie intégrante d'un changement progressif dans le système de parenté qui connaît son apogée problématique (ou plus précisément celle de son traitement en littérature) au XIIIe siècle — changement qui a eu lieu lors de la romanisation de la *Britannia*, et dont l'une des hypostases historiques (Arturus) d'Arthur semble être l'acmé ;

- Soit la proximité des deux matières provient d'une francisation de la matière de Bretagne, due à la présence normande à la cour d'Henry II Plantagenêt et son épouse Aliénor d'Aquitaine<sup>687</sup>. Le patron du péché d'Arthur se serait aligné sur celui de Charlemagne par le biais de son fils Roland qui, après tout, entretenait un lien particulier avec les Normands puisque préfet de la Marche de Bretagne. La matière de Bretagne, découlant ainsi de la matière de France, ne pouvait se spécialiser que dans une fin tragique et antithétique de l'inceste.

De ces deux raisons, pas toujours incompatibles, on assiste donc à une aggravation du crime de Mordred. Là où Roland est le bon neveu-fils, Mordred est l'opposé. Du féal parjure il devient « avunculicide ». Puis parricide. Chaque époque semble avoir cherché le tabou le plus important que pourrait transgresser Mordred, la vérité et la réalité les plus sacrées qu'il pourrait fouler. Et ce parfois dans des combinaisons qui sous-entendaient la gradation dans la transgression. L'avunculicide était parfois anticipé et doublé d'un fratricide, comme dans le cas du *Morte Arture allitératif*. Gauvain se précipite en effet sur son frère « comme bête sauvage » et après un corps à corps, il est victime d'un coup d'épée de son cadet qui fend son heaume. Mordred est alors frappé de l'infamie de son crime, il dresse l'éloge funèbre de son frère :

*« L'eussiez-vous connu en pays qui fut nôtre, Ses talents, ses vertus, ses gentes actions,  
Prouesses et bravoure, et ses nombreux faits d'armes, lors de vos jours restants sa mort  
déploriez ! » Mais très vite ce traître laissa tomber des larmes, Vers l'avant se tourna, mot*

---

<sup>685</sup> « Tous les enfants n'ont pas la possibilité de choisir leur père... Toi, si. Ici et maintenant, dis-moi qui tu veux pour père... » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 93. Le choix des parents correspond à un fantasme des origines, d'autant plus sensible lors d'une crise hystérique de l'enfant roi... Mais nous y reviendrons.

<sup>686</sup> « Sage décision, fils. Sage décision. » Trad. ori. *Ibid.*

<sup>687</sup> Il ne faut pas oublier que les Plantagenêt sont de leur vivant considérés comme les acteurs d'une nouvelle tragédie œdipienne. On se rappelle que Richard de Devizes parlait de la « confuse maison d'Œdipe » pour faire référence aux relations entre Henri II, Aliénor d'Aquitaine, leur progéniture, Louis VII de France et Raimon d'Antioche. Ce qui amène Martin Aurell et Catalina Girbea à écrire : « Or, au début du XIII<sup>e</sup> s., les discours négatifs sur les Plantagenêt accordent une large place à leurs incestes et à leurs luttes parricides ou fratricides, thèmes si prégnants dans la fiction sur Arthur et Mordred. ... Pour bien des intellectuels de leur temps, les Plantagenêt sont un *exemplum* vivant des méfaits de l'inceste sur l'harmonie familiale. Conséquence de la débauche de leur mère avec ses proches parents, leurs luttes intra-familiales expliquent leurs pertes territoriales au profit du roi de France. »

*ne proféra plus, S'éloigna en sanglots en maudissant le jour Où son sort s'accomplit, source de tel chagrin. »<sup>688</sup>*

Il est intéressant de voir que J.R.R Tolkien avait probablement décidé d'amplifier le fratricide de Mordred en parodiant le corps à corps meurtrier. Les notes recueillies par son fils évoquent les chants non finalisés, et par conséquent le duel des deux frères. Deux versions existent : « *Là, il se fraie un passage jusqu'à Mordret. Ils se battent et Gauvain [??flanche]. ... Galuth [l'épée de Gauvain] fracasse le heaume de Mordret, qui tombe à la renverse parmi ses hommes, mais Mordret arrache [un arc] à Ivor, se retourne et transperce Gauvain d'une flèche dans la poitrine. »<sup>689</sup> Un plan antérieur expliquait :*

*« Gauvain bondit par-dessus bord et s'avance dans l'eau jusqu'au rivage. On voit sa chevelure blonde s'agiter au-dessus de ses sombres adversaires. Il occit le roi du pays des Goths et se fraie un passage à coups d'épée jusqu'à l'étendard de Mordret. Duel de Gauvain et de Mordret. Mordret est refoulé, mais il attrape l'arc de l'un de ses écuyers, se tourne et lance une flèche à Gauvain. »<sup>690</sup>*

Cette dégradation du fratricide tabou est accentuée par l'arme avec laquelle il est commis : le mépris de l'épéiste pour l'archer est un *topos* depuis *l'Illiade*. De plus, le heaume fracassé de Mordred joue par analepse ironique avec celui d'Arthur fracassé à Camlaan par Mordret empalé sur la lance du roi. Les tabous de parricide et de fratricide sont donc intimement liés par ce détail des coups d'épée.

De cette mise en place d'une parenté directe tabou entre Arthur et Mordred, conjuguée à la révolution autoscopique qui ouvre la modernité par l'importance qu'elle accorde à la psyché traumatique — qui, comme nous l'avons vu précédemment, est un ressort des Mordreds de la postmodernité — se dessine ce que le profane connaît sous le nom de « complexe d'Œdipe ». A partir du mythe d'Œdipe, Freud analyse les désirs inconscients de l'enfant par rapport à ses parents. Il est indéniable que certaines œuvres du corpus jouent avec l'Œdipe. Ainsi, chez Boorman, dans son *Excalibur*, le fait de choisir son propre fils pour endosser le rôle du jeune Mordred n'est pas anodin.

Or il est nécessaire de revenir quelque peu sur le mythe lui-même. Œdipe, enfant abandonné par le roi de Thèbes suite à un oracle menaçant, élevé par la suite par le couple royal de Corinthe, grandit dans l'ignorance. Son identité de fils de Polybe et Mérope est contestée lors d'un banquet. Il quitte alors Corinthe pour consulter l'oracle de Delphes, qui lui dit la même chose qu'à Jocaste et Laïos des années plus tôt. En route pour quitter définitivement Corinthe, pour ne pas accomplir l'oracle malgré lui, il terrasse un vieillard sur un char qui lui refusait la priorité à un carrefour. Destin oblige, il s'agit de Laïos, qui se trouve être son père biologique. Par la suite, il gagne Thèbes, où, après avoir triomphé de l'énigme de la Sphinge, il devient roi et épouse la veuve de Laïos, qui se trouve être sa mère. Deux choses sont à retenir dans la succession des événements : le combat contre le

---

<sup>688</sup> LAFERRIÈRE, Christine, d'après TOLKIEN, Christopher, in *La Chute d'Arthur*, « le poème non écrit et sa relation avec le Silmarillion », op. cit., p. 131.

<sup>689</sup> *Id.*, p. 137.

<sup>690</sup> *Id.*, p. 139.

père puis le rapprochement tout contre la mère. L'Œdipe psychanalytique inverse ces deux moments : c'est l'amour pour le parent du sexe opposé qui provoque la rivalité avec le parent du même sexe.

Dans le cas mordretien, on constate que, d'un point de vue diachronique, il y a bien mise en place, au niveau de la matière de Bretagne, d'un œdipe mythologique. En effet, ce n'est qu'après la mise en place de la relation père / fils que le rapprochement (parfois traité par l'osmose) entre Mordret et sa mère (qu'il s'agisse d'Anna, de Morgause ou de Morgane<sup>691</sup>) a lieu.

La lutte entre le père et le fils est, comme l'explique Dumézil, un invariant indo-européen des sociétés guerrières. La lutte générationnelle est symbolisée par la lutte guerrière d'un père et de son fils qui ne se reconnaissent pas, ou alors qui se reconnaissent trop tard. Derrière Œdipe et Laïos et leur combat au carrefour (là aussi, la symbolique du destin hasardeux n'est plus à expliquer) se trouve l'écho de Sorhab et Rostam. Dans *le Livre des Rois*, Rostam — dont la naissance a été marquée par la sagesse de la Sîmorgh — blesse mortellement son fils au combat et ne le reconnaît qu'à sa mort. Dans le fond, l'œdipe mordretien a les mêmes ressorts. La topique scène de reconnaissance est traitée *in fine* dans les mêmes proportions : soit elle n'a pas lieu, soit elle intervient trop tard. Mordred et Arthur ne se reconnaissent que dans un très petit nombre de textes. Arthur reconnaît surtout derrière Mordred un rêve prémonitoire, mais, dans les textes médiévaux, il ne fait pas le lien entre la nuit passée avec Anna et sa paternité. Ou bien, si l'Œdipe psychanalytique apparaît, c'est par le biais de symboles castrateurs, considérés *a posteriori* comme œdipiens. L'épée étant à la fois l'attribut guerrier, politique et phallique, c'est le cas de *le Morte Arthure* allitératif où Arthur, lors de leur combat final, coupe la main d'épée de Mordred.

Le *topos* de la main tranchée qu'utilisait l'auteur du *Morte Arthure* allitératif fonctionnait sur l'ambiguïté de sa symbolique. Jacques Le Goff et Nicolas Truong expliquaient dans *Une Histoire du corps au Moyen Âge* que la main « est d'abord le signe de la protection et du commandement »<sup>692</sup>. Arthur sectionnant la main de Mordred renvoie à l'autorité justicière ; il s'agit d'un dernier acte par lequel le roi, qui a fauté politiquement parlant en se laissant abuser par l'appât de la conquête, par la peste de cour ou encore en cédant à l'esprit de vengeance de Gauvain, récupère et remplit à nouveau sa fonction régaliennne. Le sort de Mordred se basait donc sur la non-ambiguïté de la main. Ce cas de figure s'inscrit dans l'interprétation du mythe d'Œdipe<sup>693</sup> qui sera majoritaire jusqu'à la fin du XVIIIe siècle : la théorie idéologique et politique. L'image est crue : en tranchant la main de Mordred, considéré plus comme le double opposé d'Arthur que comme son fils, le roi récupère *manu militari* la main qu'il a lui-même armée<sup>694</sup>. Trancher la main du vassal

---

<sup>691</sup> Nous reviendrons sur la concurrence entre les trois noms, et plus particulièrement sur la victoire qui semble revenir à Morgane en ce qui concerne l'importance croissante de son rôle maternel dans les œuvres de la postmodernité.

<sup>692</sup> LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas, *Une Histoire du corps au Moyen Âge*, [2003], Paris, Editions Liana Levi, coll. Piccolo, chap 4 « Le comme métaphore », p. 188.

<sup>693</sup> Voir à ce propos MESSERLY, Sylviane, *Œdipe enténébré. La Légende d'Œdipe au Moyen Âge*, [2002], Paris, Honoré Champion.

<sup>694</sup> Cf. annexe 7, vignette 3.



félon était alors un anti-adoubement, une mise en avant du mauvais roi, du mauvais commandement... pour simplifier d'une problématique juridique et monarchique.

En revanche, dans les œuvres de la modernité, à l'Œdipe mythologique s'ajoute un Œdipe psychanalytique. Ou du moins, s'il n'est question d'un Œdipe à proprement parler, il y a ajout d'un tabou enfreint.

Ainsi, dans *Graal Théâtre*, Florence Delay et Jacques Roubaud s'amuse à faire de la reconnaissance de la naissance de Mordret par Arthur une sorte d'application de *Totem et Tabou*, où les totems sont parodiés par des symboles animaux antagonistes et manichéens. Dans la scène 12 « Où le roi se rappelle qu'il a un fils », de l'acte X « la Tragédie du roi Arthur », Arthur parle au-dessus du corps de Gauvain : « Ô mon neveu tu es mort au moment où le messager m'annonçait la trahison de ton frère Mordret au moment où je comprenais enfin que Mordret n'est pas pleinement ton frère puisqu'il est mon fils. Anna Anna qu'avons-nous fait ? »<sup>695</sup> Et la voix de Merlin de répondre :

« Une brebis est venue se blottir entre tes bras et t'a regardé de ses grands yeux mouillés. Tu en as été ému ; mais une corneille est descendue du ciel... Le démon c'est toi. Tu as couché avec ta sœur. C'est elle la brebis de ton rêve. La corneille en est jalouse. Un grand tourment te viendra du renard qui est déjà conçu et glapit dans le ventre de ta sœur. A cause de lui la guerre divisera ton royaume et ceux qui s'aimaient se haïront. Ton fils sera si mauvais que par lui ton royaume prendra fin. »<sup>696</sup>

D'ailleurs, Arthur conclut cette lutte générationnelle œdipienne par une promesse d'inédit : comme si le tabou de l'infanticide / parricide devait être enfreint avec encore plus de gravité : « Ah Mordret... : je ne te laisserai pas détruire mon royaume. Jamais un père n'a traité son fils comme je vais te traiter. »<sup>697</sup> Ce qui est d'autant plus comique que le lecteur sait que Rostam a déjà traité son fils de la même manière...

Ou alors, si cette reconnaissance de la paternité a lieu, elle est rejetée, elle est niée en tant qu'identité. L'Œdipe est alors inopérant parce que subordonné à un manichéisme plus politique que social. Ainsi, dans la nouvelle de Carlos Reigosa, Arthur renie son fils en l'essentialisant de manière atemporelle : n'étant plus un individu, Mordred n'est plus considéré comme une génération en révolte, il n'y a donc plus de possibilité pour l'Œdipe, qu'il soit mythologique ou psychanalytique, en lui reniant la simple identité d'individu : « Allí no estaba su hijo Mordred. Él nunca había tenido un hijo con ese nombre. Allí estaba sencillamente El Mal. Lo que siempre había combatido. »<sup>698</sup>

Le manichéisme politique auquel a recours Carlos González Reigosa, cette essentialisation idéologique à laquelle il associe Mordred a son équivalent étatsunien. Dans le roman de Meg Cabot (où l'Œdipe mythologique n'est plus tant la référence à Œdipe et Laïos, mais plutôt à Étéocle et Polynice), Mordred / Marco se voit aussi considéré comme le point culminant du Mal : « Arthur is vulnerable to whatever Mordred has in store

---

<sup>695</sup> Delay, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 585.

<sup>696</sup> *Id.*, p. 586.

<sup>697</sup> *Ibid.*

<sup>698</sup> « Là ne se tenait pas son fils Mordred. Lui, il n'avait jamais eu de fils répondant à ce nom. Là se tenait tout simplement Le Mal. Ce contre quoi il avait toujours combattu. » Trad. ori. D'après REIGOSA, Carlos González, « la Muerte del Rey Arturo », op. cit., p. 92.

for him. ... Mordred –with the help of the dark side, of course- will rise to power, as he has in so many different incarnations in the past. Think of the most diabolical political leaders in history, and you'll have a good idea what I'm talking about. »<sup>699</sup>A travers ces deux extraits, rédigés de manière quasi contemporaine de part et d'autre de l'Atlantique, apparaît une nouvelle utilisation de la lutte œdipienne que porte le patron mordretien.

Nous l'avons vu avec Méndez Ferrín, il y a dans le recueil de Reigosa une volonté de récupération du mythe arthurien, de « dés-anglosaxonisation » de ses personnages et de ses thèmes. Or, en 2003, année où paraît le recueil, l'Espagne est agitée de multiples interrogations sur son aide militaire en Irak, en faveur des États-Unis d'Amérique. Après la *coalition of the willing*<sup>700</sup>, José María Aznar avait déclaré « *España ya no está en condiciones de quedarse sentada en el rincón de la Historia, en el rincón de los países que no cuentan y no sirven.* »<sup>701</sup> Il n'est pas question de savoir si la formule d'Aznar était pertinente ou non. Mais il est intéressant de voir que l'essentialisation de Mordred, que la lutte d'Arthur dans la nouvelle correspondent *in fine* à la lutte conjointe contre le régime de Saddam Hussein — certains y ont vu une mise sous tutelle, d'autres au contraire une prise d'indépendance de l'Espagne vis-à-vis des États-Unis. Il y a donc dans le Mordred de Carlos González Reigosa une concordance entre l'Œdipe mythologique (globalement politique), l'Œdipe psychanalytique (la relation père / fils) et une manipulation du thème arthurien dans le contexte de rédaction, dans une contemporanéité réduite à son minimum. Le roman de Meg Cabot, *Avalon High*, illustre avec une finesse et une habileté rhétorique moindre — mais nécessaire, compte tenu du fait que le lecteur adolescent est supposément moins expérimenté en termes de politique — ce même rapport conflictuel entre Arthur / William et Mordred / Marco. La narratrice explique qu'Arthur, dont la mythologie politique nord-américaine a vu en Kennedy une hypostase<sup>702</sup>, est victime des « forces du mal » : « *The only thing keeping him from waking, according to the members of the Order of the Bear, are the forces of darkness.* »<sup>703</sup> Derrière les forces du Mal qu'incarne Mordred / Marco, le lecteur n'a aucune difficulté à percevoir l'allusion à « l'Axe du Mal »<sup>704</sup>

---

<sup>699</sup> « Arthur est vulnérable à tout ce que lui réserve Mordred... Avec l'aide des forces du Mal, Mordred prendra le pouvoir, comme il l'a déjà fait sous différentes identités par le passé. Rappelez-vous les leaders politiques les plus diaboliques de l'histoire, et vous aurez une bonne idée de ce dont je parle. » Trad, CHICHEPORTICHE, Josette, *Avalon High : Un Amour légendaire*, op. cit., p. 273, d'après CABOT, Meg, *Avalon High*, op. cit., p. 205.

<sup>700</sup> Expression utilisée depuis les années 80 pour désigner les nations agissant collectivement et sous mandat des Nations Unies. Elle désigne plus particulièrement l'ensemble des pays ayant appuyé l'intervention des États-Unis d'Amérique, lors de l'invasion de l'Irak encadrée par l'administration du président George W. Bush et dont la raison prônée était la détention par le régime d'armes de destruction massive. La « coalition of the willing » de 2003 comportait prioritairement l'Australie, l'Espagne, la Pologne, le Portugal, le Royaume-Uni et les États-Unis d'Amérique.

<sup>701</sup> « L'Espagne n'est plus celle qui s'assoit dans un coin de l'Histoire, dans le coin des pays qui ne comptent pas et ne servent à rien. » Trad. ori.

<sup>702</sup> Faisant de Mordred le double de Lee Harvey Oswald.

<sup>703</sup> « Et d'après les membres de l'ordre des Ours, si Arthur ne se réveille pas, c'est à cause des forces du Mal. » Trad., CHICHEPORTICHE, Josette, *Avalon High : Un amour légendaire*, op. cit., p. 113, d'après CABOT, Meg, *Avalon High*, op. cit., p. 80.

<sup>704</sup> Evoqué pour la première fois par George W. Bush le 29 janvier 2002 dans son discours sur l'état de l'Union. L'expression, due à la « plume » de Bush, David Frum, est devenue un slogan néo-conservateur. Will / Arthur, dans la fiction, est comme Arthur un « héritier » (son père est un militaire de haut rang), tout

Or de cette psychanalyse et de ses conséquences, qu'elle soit au premier ou au second degré, de la matière arthurienne, et plus précisément de la relation entre Mordred et Arthur, découle un rapprochement vis-à-vis de la mère. Se trouve renforcé dans les réécritures les plus modernes un lien entre l'enfance de Mordred et le rôle maternel, comme si, depuis quelques années, le processus du passage entre la matrilinearité et la filialité agnatique était inversé. Comme si le mythe sociétal devait s'effacer devant un mythe personnel. Nous reviendrons plus en détail sur l'accentuation du rôle de la mère vis-à-vis de l'entité Mordred ; cependant l'inversion — ou, de façon moins catégorique, la modification — du système de parenté est intéressante. Parce que Mordred se développe grâce au cycle mémoriel et mythique, il semble qu'il mobilise progressivement une anacyclose politique et civilisationnelle. En effet, Mordred a toujours eu un lien avec les Pictes, avec le premier habitant de Bretagne, comme s'il était connecté à une réalité pré-arthurienne et pré-romano-chrétienne. Et c'est justement, dans les réécritures de la postmodernité, à travers les rôles féminins autour desquels gravite Mordred, que s'exprime cette réalité antérieure à la réalité arthurienne.

---

comme Bush fils est le rejeton de Bush père, ex-directeur de la CIA et ex-président des États-Unis d'Amérique.

## 2.2. A l'aune de la révolution féministe : contre-pouvoir ou instrumentalisation

La lente évolution du système familial du monde occidental vers l'hégémonie de la cellule père/mère/enfant se retrouve ainsi dans l'évolution de Mordred. Si son ascendance paternelle se précise tout au long de la modernité et se fixe autour d'une variante particulière — qui correspond au système le plus représentatif de notre époque —, il y a nombre de modifications dans son ascendance maternelle. Les femmes acquièrent progressivement (et le phénomène s'est accéléré avec la postmodernité) un rôle déterminant dans la geste mordretienne.

La formation de Mordred, parce qu'elle n'est pas pleinement courtoise, est peu à peu encadrée par des personnages féminins, voire caricaturalement féminins, qui arborent leur féminité comme stigmaté identitaire, idée avec laquelle le jeune *bellator* bâtissait précédemment son axe de révolte. En effet, la (ou les ?) révolution féministe ressaisit, dans une volonté de réécriture libertaire de la femme, ce qui pour le profane est, par accumulation de clichés, le moins féministe : le chevalier et le « mâle Moyen Âge ». C'est là l'ultime conséquence de la philosophie politique accolée à Mordred, au fil de l'eau (et nous savons ce que l'eau et la mémoire ont de déterminant dans la constitution de Mordred).

Or, si formation de Mordred il y a, celui-ci hérite logiquement de la psychologisation de ses formatrices. La *maïeutique* mordretienne est alors incarnée par deux femmes essentiellement opposées donc complémentaires, et ce depuis les premiers textes-sources. Morgane et Guenièvre sont à la confluence de l'œdipe mythologique que les auteurs superposent sur l'entité Mordred. D'ailleurs, dès le Moyen Âge — qui n'avait pas lu Freud et s'en passait fort bien —, l'inceste dont il est issu est doublé de l'œdipe qu'il esquisse en essayant de conquérir l'épouse de son père. Dès lors, Mordred est-il un personnage en soi et pour soi, ou bien n'est-il plus, dans la postmodernité essentialisée par anti-essentialisation, qu'un amant raté ou un fils justicier ? Incarne-t-il un état problématique des libertés sexuelle et maternelle, *a priori* incompatibles, de la femme contemporaine, ou bien la modification structurelle des rôles de mère et d'amante ? Est-ce un personnage construit par son propre regard, pour son identité propre, ou bien sous l'angle féministe et caricatural de la philosophie politique libertaire de l'individu qu'il tendait à incarner tout au long de la modernité ?

En effet, dans nombre de réécritures, Mordred oscille entre diverses options — l'amant, l'amoureux éconduit, le fils vengeur et le garçon manipulé. Et ce, autant avec Morgane qu'avec Guenièvre, de façon simultanée dans certaines réécritures et consécutive dans d'autres. En incarnant la liberté de chacun, et donc de chacune, d'exister politiquement en tant qu'individu libre de son identité, Mordred dans sa *geste* cède progressivement le premier rôle à des femmes dites « de pouvoir », supposées incarner l'essence même du contre-pouvoir dont Mordred n'est plus que l'instrument, le fantôme. Il redevient alors, dans ces romans parfois à la limite du manifeste féministe, un simple second rôle de

soutien. De la *geste* mordretienne, on passe alors à la *gestation* d'un but dont Mordred n'est plus qu'un outil.

Il y a là une anacyclose de la condition du personnage. Il se fait voler la vedette d'une manière différente qu'au Moyen Âge, certes, mais le résultat est le même. De détail à point focal, il connaît, dans les plus récents des textes, le processus inverse. Or cette cyclicité de son destin narratif correspond à la mise en place d'un retour à un état antérieur de la civilisation que Mordred est en charge de détruire. Il incarnerait alors le processus de retour au même, de passage d'un stade matrilineaire à patrilinéaire, puis à nouveau matrilineaire<sup>705</sup>. Cyclicité dont témoigne *Avalon High*, la simplification manichéenne de la matière arthurienne au niveau des études secondaires. Meg Cabot écrit en effet : « *And since that time, whenever Arthur has tried to rise again, Mordred has been there to stop him, earlier and earlier in the life cycle, so that the Light might never have any success at all...* »<sup>706</sup> Apparaît directement ici une conception de l'Histoire, cyclique, où Arthur est la force positive et Mordred la force négative qui tire l'humanité en arrière.

Bref, Mordred ne serait que le fil conducteur de l'amélioration et de la dégradation d'une civilisation. Mordred, en tant que *topos* du roman médiévalisant féministe devient-il alors un détail de la révolution féministe, ou au contraire en devient-il la caricature absurde, purement idéologique, — l'idéologie étant, comme le rappelait Hannah Arendt, ce qui est sans aucun rapport avec le réel ?

Or, devant cette idéologisation de Mordred par l'importance croissante de rôles féminins autour desquels il gravite, se pose la question de l'utilité de la révolte patriotique de ce personnage. En effet, si la mère ou l'amante de Mordred sont associées à une patrie perdue, à une enfance insouciant et inatteignable, comment considérer l'âge d'or pour le retour duquel il œuvre ? La Mère-patrie n'est-elle qu'une chimère, une illusion après laquelle Mordred, prophète de la postmodernité, courrait en vain, et derrière lui le lecteur ?

---

<sup>705</sup> On constate que le motif de l'inceste, en tant que *topos* à suivre ou non par les auteurs des différentes ères arthuriennes, participe de cette alternance entre les systèmes matrilineaire et patrilinéaire. En effet, s'il y a une cyclicité binaire qui provoque un retour au même, celle-ci s'accompagne d'une alternance entre un Mordred simplement neveu d'Arthur et un Mordred fils d'Arthur. À en croire Tichelaar, « *The Christian writers, who considered incest to be morally wrong, may have wished to hide the fact that Arthur, a Christian king, would have had an incestuous relationship. This could explain why Geoffrey of Monmouth and others writers portrayed Mordred simply as Arthur's nephew rather than his son.* » « Les auteurs chrétiens, qui considéraient l'inceste comme moralement néfaste, pourraient avoir voulu cacher le fait qu'Arthur, un roi chrétien, aurait pu avoir une relation incestueuse. Cela pourrait expliquer pourquoi Geoffrey de Monmouth et d'autres auteurs ont conçu Mordred simplement comme le neveu d'Arthur plutôt que d'en faire son fils. » Trad. ori. D'après TICHELAAR, Tyler R., op. cit., p. 40. On aurait dès lors l'alternance suivante : Mordred, résultat d'inceste bénéfique pour la patrie et la lignée royale / Mordred résultat d'inceste nuisible pour la patrie et la lignée royale / Mordred résultat d'inceste bénéfique... Or ce schéma correspond tout à fait à la perception lignagère que Morgause associe à son neveu Mordred dans le *Sir Mordred, hijo de Avalon*, car selon elle Mordred est la perfection religieux-mystique d'Avalon (symbolisée par Morgane), tout en symbolisant la rigueur militaire et politique de Logres (symbolisée par Arthur).

<sup>706</sup> « Chaque fois qu'Arthur a tenté de revenir, Mordred a surgi pour l'arrêter, et il a surgi de plus en plus tôt dans le cycle de la vie afin que la Lumière ait de moins en moins de possibilité de régner ». Trad. CHICHEPORTICHE, Josette, *Avalon High : Un Amour légendaire*, op. cit., p. 272, d'après CABOT, Meg, *Avalon High*, op. cit.

## 2.2.1. Mordred et les femmes : amoureux repoussé ou fils téléguidé

Dans sa formation à l'individualisme, Mordred est guidé non pas par un chevalier, comme il serait normal pour un écuyer-type, mais bien par des femmes. Certes, le *I am Mordred* de Nancy Springer ne fait pas partie de notre corpus ; il est cependant éclairant de s'attarder sur l'interview publicitaire de l'auteur, jointe à la page de présentation<sup>707</sup> de l'œuvre sur le site internet des éditions Penguin Random House. Sur dix questions, le nom de Mordred, apparemment personnage principal, n'apparaît que dans deux, et il n'est cité que par rapport à ses relations avec Morgane, le livre n'étant considéré que comme un *sequel* d'une œuvre centrée sur la fée. Comme si Mordred cachait le personnage de la fée. Son parcours devient atypique par l'influence féminine particulière qu'il subit. Si le « mâle Moyen Âge »<sup>708</sup> mettait en place une typologie des rôles féminins centrée autour de ceux de la fée, bénigne ou maligne — quoique ces caractères soient plus ambigus que cela —, la dame aimée, et la Dame mal mariée, on constate que dans les textes modernes utilisant Mordred comme personnage principal ou secondaire, ce dernier est formé par des femmes d'un genre nouveau. Le Mordred médiévaliste se féminise, sa psychologisation est déterminée par l'intérêt contemporain pour les prétendument absentes des chansons de gestes et autres romans médiévaux, et plus particulièrement par l'intérêt que manifestent auteurs et publics pour Morgane et Guenièvre.

Il y a en effet, de manière progressive, et ce depuis le haut Moyen Âge et les premiers textes gallois, une spécialisation des rôles féminins gravitant autour de Mordred. Parallèlement à la fixation de la généalogie paternelle de Mordred, on assiste à un affinement de son arbre généalogique maternel. C'est ce dont rend compte le *Breve diccionario artúrico* de Carlos Alvar : « *Obras en verso y parte de la tradición prosística precisan esa genealogía del personaje: hijo del rey Lot y, en buena lógica, de Morcadés, hermano de Galván, Agravaín, Gueheriet et Guerrehet, y seguramente, de las doncellas Clarissant, Soredamors y Elena. Pero a partir del ciclo de la Vulgata se considera a Mordret hijo putativo de Lot y fruto, en realidad, de la relación incestuosa (ignorada) de Arturo con su hermana o hermanastra...* ».<sup>709</sup>C'est d'ailleurs ce que sous-entend la réplique de Mordred, dans le *Graal Théâtre*. En effet, celui-ci présente ses frères et lui-même par leur ascendance, en accentuant l'ascendance maternelle, porteuse d'une relation avec le sang d'Arthur susceptible d'obliger celui-ci : « *Depuis la mort de notre père le roi Lot et de notre mère Anna la fortune de notre nom et soyons clairs notre fortune tout court repose entièrement sur tes [Gauvain] épaules* »<sup>710</sup>. Anna étant morte, il n'y a plus d'instance

---

<sup>707</sup> <https://www.penguinrandomhouse.com/books/336488/i-am-mordred-by-nancy-springer/>.

<sup>708</sup> Cf. 2.2.2, note 802.

<sup>709</sup> « Des œuvres en vers et une partie de la tradition en prose précisent cette généalogie du personnage : fils du roi Lot, et en toute logique, de Morcadés, frère de Gauvain, d'Agravaïn, de Gaheriet et de Gareth, et sûrement des demoiselles Clarissant, Soredamor et Hélène. Mais à partir du cycle de la *Vulgata*, Mordred est considéré comme le fils putatif de Lot et comme le fruit, en réalité, de la relation incestueuse (ignorée) entre Arthur et sa sœur ou sa demi-sœur. » Trad. ori. D'après ALVAR, Carlos, op. cit., p. 212.

<sup>710</sup> Cf. 1.2.1, p. 98.

maternelle susceptible de rappeler à l'oncle ses devoirs vis-à-vis de ses neveux. Il y a donc une importance croissante de la figure maternelle dans le traitement diégétique de Mordred.

Parmi les œuvres du corpus, une seule échappe au jumelage que l'on peut voir apparaître entre Mordred et la figure maternelle, que celle-ci soit représentée par Anna, Morgause ou encore Morgane. Il s'agit de la pièce *Mordred* de William Wilfred Campbell. Il n'est nulle part fait mention de l'identité de la mère du héros éponyme. Le lecteur / spectateur apprend seulement, dès la scène d'exposition, qu'il est bien le résultat d'un inceste entre Arthur et de sa sœur (et la formulation de Merlin laisse à penser qu'Arthur n'en a qu'une<sup>711</sup>). Mordred renverse la seule influence maternelle sur son destin, influence qu'il réduit à son caractère purement biologique, par l'énonciation d'une malédiction : « *Now cursed be the womb that gave me birth ! Thrice cursed be the paps that gave me suck !* »<sup>712</sup>, et l'auteur arrête là toute incursion dans la relation entre Mordred et sa génitrice. Il n'est ni question d'influence, encore moins d'éducation. La seule évocation de la sexualité d'un rôle maternel, dans la totalité de la pièce, se trouve correspondre à une réplique de Gauvain, traditionnellement l'aîné de Mordred. Or la fraternité entre les deux ne peut qu'être supputée par le lecteur / spectateur dans l'œuvre de William Wilfred Campbell car, là encore, à l'instar de l'identité de la mère de Mordred, il existe un non-dit sur leur relation. Alors que Gauvain se propose de défendre l'honneur de sa mère : « *Dost thou mean honest –Gwaine is plain, if thou meanest i the getting, no one call Gwaine's mother a whore.* »<sup>713</sup>, il est amusant de se demander jusqu'à quel point une telle réplique peut faire allusion à l'histoire même de l'identité de la mère de Mordred. Est-ce à destination des initiés, un clin d'œil aux frasques de Morgause et de Lamorak ? Ou bien à celles d'Anna et d'Arthur ? Cette double potentialité de la *whore*, de la prostituée — littéralement de celle qui est « posée devant » — montre justement que le caractère *débauché* de la mère potentielle de Mordred est le résultat d'une *débauche*, d'un *détournement* des branches les plus anciennes, au profit d'une autre aujourd'hui plus majoritairement mobilisée. Pour comprendre Mordred, paradoxalement, il faut chercher à établir l'identité de sa mère.

C'est au XIII<sup>e</sup> siècle que l'identité de la mère de Mordred se cristallise autour de l'une des sœurs d'Arthur. Si le nom de la première à être associée à la naissance de Mordred est indéterminé et mouvant, on constate qu'il y avait déjà à l'époque une unité dans les variantes que s'autorisaient les chroniqueurs. Anna, Morgause ou encore Morcadès (ces trois noms sont équivalents dans la majorité des textes) est l'épouse du roi Lot.

---

<sup>711</sup> « *For this same reason I have hid till now / The secret from thee that thou hast a son. ... Yea, a son, by thine own sister.* » « Pour cette même raison je t'ai caché jusqu'à présent / Le secret que tu as un fils... Oui, un fils, de ta propre sœur. » Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 12.

<sup>712</sup> « Désormais, que soient maudites les entrailles qui m'ont donné la vie ! Que soient trois fois maudites les papilles avec lesquelles j'ai têté ! » *Id.*, p. 74.

<sup>713</sup> « Voulez-vous dire honnête - Gauvain est franc, si c'est ce dont il est question, personne n'appelle la mère de Gauvain une putain. » *Id.*, p. 47. A noter que le mot quelque peu prosaïque, voire familier *whore* apparaît dans un passage en prose... S'il est question de la noblesse de son comportement et / ou caractère, il est indéniable qu'elle est desservie par le phrasé non tragique.

En termes de possibilités dramatiques, Anna, dans un contexte matrilineaire cédant le pas à une linéarité patriarcale, était la plus significative. Elle permettait en effet de faire coïncider la rencontre des seigneurs de Bretagne en quête d'un roi (la Croix Noire qui annonce les réunions de la future Table Ronde) et l'inceste qui provoquera la mort du roi des rois (la faute plus ou moins inconsciente de l'écuyer et du frère), mais aussi, la naissance de Mordred (l'acte d'un renouveau générationnel et positif par excellence pour le pays, analepse de la naissance d'Arthur) en pleine période d'invasion saxonne et de la lutte entre Loth et Arthur (la guerre civile et fratricide favorable à l'Ennemi, prolepse de la fin de Logres). Le rôle d'Anna était déterminant dans la mise en place d'un système de coïncidences relatives à la géopolitique de la chronique d'un pays en construction d'abord, puis à la dramatisation du roman de chevalerie clos et utopique.

C'est d'Anna, rôle crucial au sens propre du terme, que se souvient Henry John Newbolt, dans *Mordred: A Tragedy*. La scène d'exposition présente l'entrée sur scène de Mordred, entrée que précède le compte-rendu des guerres du Nord que fait à Arthur Lamorak, fraîchement rentré du nord du royaume.

Lamorak de Galles est un personnage intimement lié à Morgause depuis le *Morte d'Arthur* de Thomas Malory. Ce dernier fait de Lamorak l'amant de Morgause, et Gaheriet, qui les surprend en plein adultère, tue sa mère et blesse (ou non) Lamorak qui parvient à fuir. Dans cette scène d'exposition, Henry John Newbolt joue avec les non-dits et la connaissance des textes-sources des spectateurs / lecteurs. Lorsque Lamorak annonce son nom et qu'Arthur lui répond : « *Lamorak ? Our Order knows no greater name: Did I not match it with a charge as great?* »<sup>714</sup>, le lecteur / spectateur ne peut que sourire. À l'annonce anti-puritaine de Mordred dans la scène 1 de l'acte II, il ne pourra qu'imaginer la liaison charnelle que le premier chevalier présenté comme le meilleur de l'ordre de la Table Ronde a entretenue dans le temps antérieur à celui du début de la pièce. Henry John Newbolt joue donc avec un parallélisme volontairement tu. Le compte-rendu militaire de politique extérieure de Lamorak est tout plein de sous-entendus sur la politique intérieure, et sur la privation des libertés amoureuses, cause de l'amour caché entre Lamorak et Morgause :

*« My lord, the charge was great: no less indeed  
Than kingship: for the full space of a year  
To rule the outland by the Northern Sea,  
Deal peace or war to the king's enemies  
And justice to his people; to command  
With Arthur's voice of thunder, and to strike  
With the swift lightning flash of Arthur's sword. »*<sup>715</sup>

---

<sup>714</sup> « Lamorak ? Notre ordre ne connaît pas de plus noble nom. Ne l'avais-je pas chargé d'une mission aussi grande ? » Trad. ori. D'après NEWBOLT, Henry John, in *Mordred: A Tragedy*, op. cit., p. 3.

<sup>715</sup> « Mon seigneur, la mission était grande : pas moins en effet que ne l'est la royauté : en l'espace d'un an gouverner l'extérieur par la mer du Nord, Accorder la paix ou la guerre aux ennemis du roi Et la justice à son peuple ; commander Avec la voix du tonnerre d'Arthur, et frapper Avec l'éclair rapide de l'épée d'Arthur. » *Ibid.*



La symbolique géopolitique de la mère de Mordred est d'autant plus forte que l'auteur fait d'elle l'origine de l'entrée en scène de Mordred. On suppose que Mordred et Lamorak ont voyagé ensemble, venant tous deux du nord et de l'entourage plus ou moins proche de Morgause. Et l'évocation, dans le passage suivant, du nom de Morgause met en abyme les trois coups qui signent le début de la tragédie, et surtout le début de la fin.

« Mordred (looking fixedly at him). *Mordred, the son of Morgance.*  
Arthur. *Ha! thou sayest?*  
Mordred. *Mordred, the son of Morgance.*  
Arthur. *Nay, I hear thee,*  
*And for the name's sake pardon.*  
*What's thy plaint?*  
*What wilt thou?*  
Mordred. *Knighthood of the Table Round.*  
...  
*Ay, this my lord:*  
*Morgance, the queen, my mother, sending me*  
*Her youngest hither, bade me boldly ask*  
*This boon of knighthood, saying, "And if he doubt,*  
*Thou shalt entreat him by the memory*  
*Of his own youth, when I from Orkney came*  
*On a far embassy, and made with him*  
*That lasting treaty." »<sup>716</sup>*

De plus, dès les textes médiévaux, le nom maternel d'Anna permettait de stigmatiser Mordred en l'identifiant comme élément atypique de sa progéniture. En effet, le nom « Anna » unifiait autour de la lettre « a » les quatre « bons » fils qu'elle a eus légitimement et dans le respect des règles de la généalogie. Leurs noms, Gauvain, Gareth, Gaheriet et Agravain, jouissent d'une proximité phonétique et visuelle qui rappelle le palindrome d'Anna, alors que le nom de Mordred ne partage pas cette proximité.

Or, dans les œuvres modernes et postmodernes s'intéressant plus à Mordred qu'aux fils légitimes, on constate que si Anna est conservée, si elle est toujours la sœur d'Arthur et l'épouse du roi Loth d'Orkanie, le nom qui lui revient n'est plus « Anna », mais bien celui de « Morgause ».

Ainsi, Mordred, dans le livre de Pablo Mañe disparaît presque totalement dans les vellétés collectives de ce que l'auteur nomme le clan d'Orkney et qui est dirigé à distance par Morgause. Celle-ci patronne depuis son île son clan et ses fils. Et la volonté de renverser Arthur n'émane pas explicitement de Mordred mais plutôt de toute la fratrie.

---

<sup>716</sup> « Mordred (le regardant fixement). Mordred, fils de Morgance.

Arthur. Ah, que dis-tu ?

Mordred. Mordred, fils de Morgance.

Arthur. Non, je t'entends, et pardon pour le nom. Quelle est ta requête ? Que veux-tu ?

Mordred. Être chevalier de la Table Ronde

...

Oui, ceci-même mon seigneur : Morgance, la reine, ma mère, m'envoyant ici en tant que son plus jeune fils, m'a prié hardiment de demander cette faveur de chevalerie, en disant : « Et s'il doute, tu le supplieras par le souvenir de sa propre jeunesse, quand je suis venue d'Orkney d'une ambassade lointaine et quand j'ai conclu avec lui ce traité durable." » *Id.*, p. 7-8.

On lit en effet dans *El Rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda* : «los hijos de Morgause... todos ellos... formaban el clan que quería la destrucción del poder y de la obra del Rey Arturo, pese a que algunos, como Sir Gawaine y Sir Gareth, habían formado parte de la Orden de la Mesa Redonda, ahora creían llegado el momento de que el poder y el prestigio de la caballería pasase a sus manos.»<sup>717</sup>

Pareillement dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*. C'est à sa tante nommée Morgause, et non pas Anna, que Mordred est confié par Merlin.

« - ... Mañana llegará una mujer, se llama Etaine y acompaña a uno de los últimos hijos de Ávalon, parido por Morgana. Mi propuesta es que lo cuides, que lo criés como si fuera propio...

La cara de Morgause empalideció y su boca se abrió levemente en un gesto de sorpresa.»<sup>718</sup>

Même chose dans le *Mordred* de Justine Niogret. Dans ce roman, le rendu de l'arbre généalogique de Mordred est curieux, comme à contre-courant, presque rétroactif, comme si la définition de Mordred ne pouvait se faire que par un retour en arrière sur l'existence et l'identité de Morgause. « *Morgause était née sur une île aux flancs barbus de rochers mais sans force armée. Une île de pluie et de falaises noires : une île de femmes et de pensées calmes : et parfois, des bandits y venaient en bateau. Souvent, dans les histoires de sa mère, le garçon entendait certains navires lointains, maigres, à l'échine creusée comme celle des chevaux qui se cabrent... Mordred voyait les silhouettes sombres...* »<sup>719</sup>

Anna en n'étant progressivement plus nommée que « Morgause » ou « Morcadès », est définitivement associée à son dernier-né, et plus particulièrement à son destin morbide. D'ailleurs, progressivement, dans la tradition française, le syntagme « mor » perd sa signification étymologique aqueuse<sup>720</sup>, pour rimer définitivement avec « mort ». Morgause, n'est donc plus la mère des quatre « bons » fils. Elle est clairement identifiée, par le renversement de la paronomase qui l'unissait à sa progéniture, à Mordred. En changeant la reine incestueuse, en la rapprochant de son fils Mordred, la modernité peu à peu renforce le sous-entendu métaphorique de son rôle. Considérons l'explication de Geneviève Bühner-Thierry : « *L'importance de la reine doit aussi être mise en relation avec le rôle politique de la famille ou de la clientèle à laquelle elle appartient, dans le cadre d'un gouvernement royal qui s'appuie de plus en plus sur l'ensemble des fidèles du roi qui forment*

---

<sup>717</sup> « les fils de Morgause...ensemble... formaient le clan qui voulait la destruction du pouvoir et de l'œuvre du roi Arthur, bien que certains de ses membres, Sire Gauvain et Sire Gareth, aient appartenu à l'ordre de la Table Ronde, et croyaient maintenant le moment venu pour que le pouvoir et le prestige de la chevalerie tombent entre leurs mains. » Trad. ori. D'après MAÑE, Pablo, *El Rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda*, op. cit., p. 109.

<sup>718</sup> « - ... Demain se présentera une femme, elle se nomme Etaine et elle accompagne l'un des derniers fils d'Ávalon, né de Morgane. Ma suggestion est que tu l'élèves, que tu en prennes soin comme s'il était le tien... Le visage de Morgause pâlit et ses lèvres s'entrouvrirent légèrement dans une mimique de surprise. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, in *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 13.

<sup>719</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 27.

<sup>720</sup> « Mor » est le morphème que l'on retrouve dans *Armorique*, issu de *Aremorica*, littéralement « le pays qui fait face à la mer. »

le conseil »<sup>721</sup>. Faire de Morgane ou de Morgause le substitut d'Anna, et en faire des femmes conscientes de leur adultère au moment où il se produit — ce qui n'était pas le cas avec Anna, comme nous l'avons vu — accentue le rôle, durcit le caractère tabou de la naissance de Mordred et renforce l'utilisation politique de l'enfant ainsi créé.

Alexandre Dumas illustre ce processus en choisissant de nommer Mordaunt le mauvais fils d'Athos, le meilleur des mousquetaires, et de Milady, conspiratrice, empoisonneuse et fée maléfique de ce XVII<sup>e</sup> siècle romancé. En effet, alors que les mousquetaires, dans *Vingt ans après*, quittent l'Angleterre, à la mort de Charles I<sup>er</sup> en janvier 1649, après avoir failli à leur mission, Athos et Mordaunt se battent dans les vagues, et rejouent ainsi le combat d'Arthur et de Mordret. On lit ainsi, dans le chapitre « Fatalité » :

« — Ah ! ma mère, s'écria Mordaunt avec un regard flamboyant et avec un accent de haine impossible à décrire, je ne peux t'offrir qu'une victime, mais ce sera du moins celle que tu eusses choisie !

(...) une effrayante secousse donnée à la barque entraîna Athos dans l'eau, tandis que Mordaunt, poussant un cri de triomphe, serrait le cou de sa victime et enveloppait, pour paralyser ses mouvements, ses jambes entre les siennes, comme aurait pu le faire un serpent.

Un instant, sans pousser un cri, sans appeler à son aide, Athos essaya de se maintenir à la surface de la mer, mais le poids l'entraînant, il disparut peu à peu ; bientôt on ne vit plus que ses longs cheveux flottants ; puis tout disparut, et un large bouillonnement, qui s'effaça à son tour, indiqua seul l'endroit où tous deux s'étaient engloutis (...) puis un corps qui, après s'être dressé jusqu'au buste au-dessus de la mer, se renversa mollement sur le dos, selon le caprice de la vague (...) Dans la poitrine du cadavre était enfoncé un poignard dont le pommeau d'or étincelait. »<sup>722</sup>

L'intérêt et le tissage progressif d'une relation mère / fils provoque progressivement la disparition de la branche paternelle de l'arbre généalogique de Mordred, qui progressivement ne s'identifie plus à son père biologique ni à son père adoptif, mais plutôt à sa mère. Il n'est plus le fils du roi Loth ou d'Arthur, mais celui de la reine ou de la fée.

Ainsi, dans la bande dessinée *Medrawt : le traître*, de David Chauvel et Jérôme Lereculey, la topique scène de reconnaissance cède le pas à une scène non pas de présentation, mais bien d'imposition de Medrawt par sa mère Morgwen. Medrawt se présente bien comme le fils de la fée, avant d'être le neveu du roi : « Je suis Medrawt, fils de Morgwen, sœur d'Arthur, et de là, neveu de celui qui règne sur ces lieux... »<sup>723</sup> Cette identité par la mère est illustrée par le discours de Morgwen elle-même : « Tu as tort de rire, Arthur mon frère !! s'exclame-t-elle. C'est bien le même sang qui coule dans les veines de Medrawt, mon fils »<sup>724</sup> — Medrawt étant alors représenté comme ouvrant les bras en affichant un large sourire lors de l'intervention de sa mère.

Habilement, c'est cette imposition de Mordred par la seule volonté de sa mère, en dépit de toute loi, que Michel Rio, dans *Morgane*, critique par la bouche d'un simple vassal

---

<sup>721</sup> BÜHRER-THIERRY, Geneviève, « la reine adultère » in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, [1992], pp.299-312, p. 301, consultable à l'adresse [https://www.persee.fr/doc/ccmed\\_0007-9731\\_1992\\_num\\_35\\_140\\_2538](https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1992_num_35_140_2538), consulté le 04/03/2021.

<sup>722</sup> DUMAS, Alexandre, *Vingt Ans après*, [1845], Paris, Baudry, La Pléiade, Gallimard, p. 1436.

<sup>723</sup> CHAUVEL, David, LERECULEY, Jérôme, *Medrawt : le traître*, op. cit., p. 110.

<sup>724</sup> *Id.*, p. 111.

anonyme d'Arthur. En effet, Morgane se présentant à la cour d'Arthur révèle l'existence de Mordred en exigeant qu'il soit éduqué comme tout guerrier doit l'être : « *Voici Mordred, mon fils, dit Morgane à Arthur... Mordred a appris de moi tout ce qu'un esprit haut et puissant peut souhaiter connaître... il est temps qu'il endure son corps, et apprenne de toi, puisqu'il est ton parent, les armes, la guerre et l'autorité.* »<sup>725</sup> Ce faisant, elle protège Mordred d'un passe-droit, faisant de sa formation même une formation en dehors du *cursus honorum* type.

Cette volonté démiurgique de la mère pour son fils est performative : « *Mordred sera accueilli à la cour, traité selon son rang et éduqué comme le veut sa mère.* »<sup>726</sup> Dans le fond, Michel Rio évoque, par un biais détourné, intégré à la diégèse de sa trilogie, le rapprochement diachronique entre Morgane / Mordred et la fin d'un parcours chevaleresque défini plus ou moins officiellement par le code et la loi de la Table Ronde. « *Tu viens ici publiquement te vanter de tes crimes, comme si tu étais au-dessus de la loi. Mais prends garde, bien que tu sois de sang royal. Nul à Logres, pas même le roi, n'est au-dessus de la loi, ainsi que l'ont voulu Merlin et ceux de la Table Ronde.* »<sup>727</sup>

D'ailleurs, dans *Graal Théâtre*, une fois que Morgane a hébergé et formé Mordred, Arthur ne le reconnaît plus. Florence Delay et Jacques Roubaud parodient ainsi la scène de reconnaissance filiale, renforçant par conséquent le lien entre la transformation de Mordred et l'influence de Morgane. Lorsque Mordred revient d'Avalon et qu'il est parmi les autres chevaliers de la Table Ronde, Arthur lui demande : « *Qui êtes-vous ? Je ne vous remets pas, jeune homme.* »<sup>728</sup>

À cause de l'influence féminine sur son destin, Mordred devient un étranger pour le masculin arthurien. Il y a ainsi une métamorphose du schéma patriarcal classique, qui s'est mis en place, comme nous l'avons vu précédemment, par une amplification du rôle de la mère, amplification qui finit par minorer, voire éclipser totalement le père ou l'oncle, ce qui ne peut conduire qu'à un renforcement de la lutte générationnelle.

Chez Michel Rio, Arthur est muet tout le long de la scène d'imposition de son fils caché, il ne parle que pour clore le débat et entériner la décision de sa sœur, et ce avec la formule la plus banale possible : « *-Qu'il en soit ainsi* », dit Arthur. Puis il quitta brusquement la salle. »<sup>729</sup> L'autorité royale et / ou parentale que pourrait avoir Arthur est inexistante, elle correspond à la fin du chapitre, la page blanche n'étant qu'un reflet typographique de sa vacuité et de son impuissance face à la volonté de Morgane.

D'ailleurs, dans le *Mordred* de Justine Niogret, cette parenté exacerbée devient consubstantielle à Mordred, nécessaire et protectrice pour le nouveau « adolescent » qu'il devient — mais nous reviendrons par la suite sur cette notion toute moderne d'adolescent :

« *Le bras de Mordred tendu toujours hors du lit, vers ce casse-tête qu'il n'atteignait pas. Vers ce manche en bois noir tordu par l'usage et le fer en acier sombre, sculpté en visage de*

---

<sup>725</sup> RIO, Michel, *Morgane*, op. cit., p. 114.

<sup>726</sup> *Id.*, p. 115.

<sup>727</sup> *Id.*, p. 114.

<sup>728</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 460.

<sup>729</sup> RIO, Michel, *Morgane*, op. cit., p. 115.

*Morgause ; miniature parfaite. Ses yeux nets, fendus, sans pupille. Cette arme que Mordred avait choisi de faire forger après son premier combat et ses premières blessures humaines. ... Sa hanche lui faisait mal ; elle était pointée contre la pierre du sol, à peine adoucie par les tapis. Il s'était roulé en boule, les tendons du genou crispés et tirant sur autant de chair qu'ils le pouvaient... Et malgré cela Mordred s'endormit, l'arme entre les bras. »<sup>730</sup>*

Mordred abandonne l'épée que lui a donnée Arthur pour un casse-tête à l'effigie de Morgause. La féminisation et la maternisation de son arme font de la mère une sorte d'idole, un totem protecteur et identitaire.

Cette unilatérisation de l'arbre généalogique de Mordred autour de la branche féminine se conjugue avec un transfert de la maternité de Mordred. En effet, si dans les textes médiévaux Mordret était, comme nous venons de le voir, le fils d'Anna ou de Morgause, dans la modernité il est, le plus souvent, le fils de Morgane. En témoigne la quasi-redondance des titres des deux premiers chapitres du *Sir Mordred, hijo de Ávalon*. « *De cómo Mordred fue anunciado a su madre adoptiva* »<sup>731</sup> et « *De cómo la reina Morgause se hace cargo del niño* »<sup>732</sup> jouent sur la relation adoptive entre la tante et son neveu, en parodiant la formule de l'Annonciation. Ici, la relation entre Morgause et Morgane est le strict inverse de la variante médiévale, ou de la variante des textes modernes fidèles aux textes sources. Florence Delay et Jacques Roubaud parodient ce processus latent de transfert entre Anna et Morgana. Il n'y a aucune scène entre Anna et Mordret, en revanche, Mordret passe un acte entier auprès de sa tante.

Les sœurs d'Arthur subissent alors une sorte de fusion, facilitée par la proximité de leurs prénoms qui se confondent à cause de la disparition du syntagme « Anna », et de la lente transformation du modèle d'écriture de la chronique (où la généalogie, aussi foisonnante soit-elle, l'emporte sur l'unité d'action) vers le modèle du roman. De ce processus de fusion des sœurs témoigne aussi l'assimilation progressive et finalement la fusion, dans la modernité, de Morgane et Morgain, Morgane n'étant au Moyen Âge qu'un personnage très secondaire. Comme l'explique Jean Markale<sup>733</sup>, Morgane et Morgain sont deux variantes du cas régime du nom Morgue (qui serait le cas sujet). Le nom de Morgane a été conservé peut-être pour des raisons euphoniques (et sans doute en français à cause de ce *e* muet qui féminise le nom), mais c'est Morgain la fée, l'herboriste, l'astrologue ou plus généralement la sage qui s'est maintenue comme patron dominant pour les réécritures.

Si l'on considère par exemple la fratrie d'Arthur mise en place par le Pseudo-Robert de Boron :

*« De la fille d'Ygerne, devenue la femme du roi Loth, naquirent Mordret, Monseigneur Gauvain, Guerrehet, Agravain et Gaheriet. Le roi Neutres de Sorhaut, épousé une autre fille bâtarde, Morgan. Enfin, sur les conseils de ses parents, le roi [Uther] fit instruire dans un*

---

<sup>730</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 49 et 51.

<sup>731</sup> « Comment Mordred fut annoncé à sa mère adoptive ». Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 9.

<sup>732</sup> « Comment la reine Morgause prit en charge l'enfant ». *Id.*, p. 18.

<sup>733</sup> <https://books.google.fr/books?id=7dJh5ixR2fcC&pg=PT104#v=onepage&q&f=false>.

*couvent de femmes une autre fille qui s'appelait Morgain. Elle était si douée pour l'étude qu'elle apprit les sept arts et acquit de surprenantes connaissances en astrologie.* »<sup>734</sup>

Ici, les trois sœurs d'Arthur apparaissent, mais le schéma tend à se simplifier, y compris chez les auteurs les plus respectueux des textes-sources.

Considérons *Graal Théâtre*. Jacques Roubaud et Florence Delay réduisent la fratrie d'Arthur en la limitant au trio Arthur / Anna / Morgane. S'ils respectent l'orthographe médiévale de Mordret, ils actualisent celle de Morgane, renforçant l'assimilation entre Morgain la fée et Morgane la bâtarde, et l'opposition entre Morgane et l'équivalent arthurien de la mère par excellence Anna — un prénom qui n'est pas par hasard emprunté à la mère de la Vierge.

Les deux auteurs se livrent alors à un jeu d'onomastique tendant vers l'absurde si l'on ne prend pas en compte la fusion de Morgain et Morgane. En effet, dans la première scène « Morgane en Avalon » de l'acte VII « Morgane contre Guenièvre », alors que Morgane, la Demoiselle au Radar et Mordret viennent de trouver le mort mystérieux dont la poitrine est transpercée par une épée « qui n'est pas pour Mordret », « *entr[e] d'un côté Lord Bercilak* »<sup>735</sup>. Celui-ci, aussi bon anglophone que l'exige le moyen anglais du *Sir Gawain and the Green Knight*, rappelle l'aventure de Gauvain et du Chevalier Vert en employant tantôt le nom de Morgane tantôt celui de Morgain. « *Figurez-vous dear que Morgane avait tendu un piège au petit neveu d'Arthur... Mais je parle je parle et nous avons fort à faire n'est-ce pas dear ? Aviez-vous aussi rendez-vous avec Morgain maître ?* »<sup>736</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud ont fait débiter le discours de Lord Bercilak par une remarque très juste, d'un point de vue extradiégétique : « *Morgain is not here.* »<sup>737</sup> — *here* c'est-à-dire en Avalon, sous-entendu parce que Morgane, elle, y est. Cette assertion entérine définitivement l'alliance entre Morgane et Morgain, pourtant bien distinctes au Moyen Âge.

En ce qui concerne la fusion entre Morgane la fée et Morgause relativement au personnage de Mordred, elle fut facilitée, outre la proximité phonétique, par les caractéristiques communes aux deux femmes. Notamment leur caractère passionné pour un amant en particulier. Si nous avons déjà évoqué le cas de Lamorak pour Morgause, il faut s'intéresser à Accolon dans le cas de Morgane. Ces deux femmes sont victimes de l'intrusion du système arthurien dans leur intimité, leur personnalité individuelle et désirable.

C'est d'ailleurs par le biais du désir amoureux contrecarré de Morgane qu'est présenté le jeune Mordred à Morgause, dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon* d'Imma Mira Sempere. Alors que Morgause questionne Merlin sur l'identité du père de Mordred, elle s'interroge : « - *Merlín, ¿quién es su padre? No conozco ningún amante de Morgana, ni sé quién podría*

---

<sup>734</sup> Trad. BAUMGARTNER, Emmanuèle, d'après *Merlin ou le Livre du Graal*, op. cit., p. 159.

<sup>735</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 391.

<sup>736</sup> *Id.*, p. 392.

<sup>737</sup> *Id.*, p. 391.

*haber sido hace algún tiempo. A no ser que fuera Accolon... »*<sup>738</sup> L'utilisation d'Accolon est particulièrement habile de la part d'Imma Mira Sempere. D'abord, elle crée un suspense pour le lecteur non au fait de la complexité arthurienne, mais elle fait aussi référence à un passé destiné, un jour, à être révélé à Mordred. À une action peut-être destinée à être vengée.

En effet, d'après la branche majoritaire, Accolon combat Arthur par amour pour Morgane, laquelle lui a fourni la véritable Excalibur. Privé de son épée, Arthur est sur le point de perdre la bataille mais la Dame du Lac intervient. Arthur défait Accolon qui meurt de ses blessures et envoie à la fée le corps du défunt. Morgane, par dépit, fait disparaître le fourreau d'Excalibur, fourreau qui protégeait Arthur de toute blessure. Le combat et la mort de l'amant de la fée annoncent et provoquent directement la blessure inguérissable que Mordred doit infliger à Arthur à Salesbières. Ainsi, la contiguïté entre Morgane et son but, par le biais de son amant et de son fils, est maintenue et accentuée dans le roman *les Récits de Farengoise* de Tommy Lee-Baïk. Avec une focalisation interne à Accolon, le lecteur comprend que Morgane a confié l'éducation guerrière de son fils à son amant. « Dame Morgane, vous m'avez confié là une mission bien plus ardue qu'il ne me semblait... Quel sacré gamin. Il n'affectionne en rien ses liens familiaux, et je ne peux lui parler de sa mère sans prendre le risque qu'il interprète mal les révélations que j'aie à lui faire... Mon disciple à qui je dois tout apprendre. Mon protégé. »<sup>739</sup> Ici, la proximité entre les combats d'Accolon et celui de Mordred contre Arthur est d'autant plus intense que c'est Accolon qui apprend à Mordred à se battre : « Tu m'as dit vouloir anéantir l'ordre des Décroisés, et je t'ai fait la promesse de t'aider dans cette tâche, t'en souviens-tu ?... Nous commencerons un entraînement plus intensif... »<sup>740</sup>

À cause de cette amplification du rôle maternel, de cette intrusion féminine dans le développement de Mordred, se sont développées progressivement de nouvelles scènes topiques et indispensables à son parcours atypique — pour l'essentiel des scènes d'enseignement. Elles sont nombreuses et traduisent une certaine modernité du processus éducatif de l'enfant.

Considérons par exemple le *Mordred* de Justine Niogret. Le narrateur explique : « À l'hiver, Morgause et Mordred se terraient dans leur maison à l'orée des forêts. Parfois, la femme parlait des villes, des gargouilles vomissant leur gel, des ardoises des toits, des églises luisantes de pluie, de leurs franges de mousse qui pleuraient sur les gens, les coiffes et les chevaux. »<sup>741</sup> Cette préparation au monde rend compte de la confusion plus ou moins volontaire, selon les auteurs, entre un système de formation purement médiéval, où l'étudiant faisait ses humanités par la pratique des textes et des « écoles » de ses prédécesseurs, et un système actuel où l'école est personnelle. Toujours dans l'œuvre de Justine Niogret :

---

<sup>738</sup> « -Merlin, qui est son père ? Je ne connais aucun amant à Morgane, et je ne vois pas qui cela pourrait être depuis un certain moment. A part Accolon... ». Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 15.

<sup>739</sup> LEE-BAÏK, Tommy, *les Récits de Farengoise*, op. cit., p. 65-69.

<sup>740</sup> *Id.*, p. 66-67.

<sup>741</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 27.

*« Les pages que sa mère lui recopiait parfois, des morceaux de poèmes, les noms d'une plante et comment elle pouvait soigner le corps ; un paragraphe de roman parfois, qu'il lisait à l'ombre des arbres. Elle les choisissait bien, et l'enfant cherchait à comprendre autant la leçon écrite que ce que voulait lui apprendre Morgause au travers de ses lignes à l'encre brune. Des mots nouveaux, des idées sur lesquelles réfléchir, des images rêvées de pays inconnus auxquelles penser le soir avant de s'endormir. Parfois elle le grondait aussi comme quand la bêtise était si évidente... »<sup>742</sup>.*

Le champ sémantique éducatif, à travers les mots « leçon », « apprendre », « réfléchir » et le dernier « grondait », comme cumul des autres, est presque caricatural pour une œuvre qui se veut le reflet du Moyen Âge.

Dans une autre œuvre, celle de Michel Rio, par exemple, pour durcir la froideur et le détachement haineux que Morgane veut insuffler dans le cœur de son fils, le romancier n'hésite pas à jouer sur la pseudo-conscience chez Morgane de « l'effet maître », qu'elle cherche à tout prix à éviter :

*« Pendant les quatre premières années de sa vie, Mordred ne vit pas sa mère une seule fois. ... Morgane voulait ainsi éviter que sa pédagogie à venir ne fût troublée par un sentiment filial lui préexistant, et que les idéaux de fer, abstraits et rigides comme l'est une pensée qui ne s'est jamais affrontée au réel, qu'elle comptait inculquer à Mordred ne fussent tempérés, amollis ou même dévoyés par les douceurs et les perplexités d'un lien d'amour puissant entre l'élève et le maître, chose qu'elle avait éprouvée et éprouvait encore vis-à-vis de Merlin et qui était la source de toutes ses propres contradictions. »<sup>743</sup>*

Il y a là un paradoxe poussé à l'extrême. La fée Morgane de Michel Rio essaie de limiter l'œdipe dans la formation de son fils, ou du moins la relation ambiguë qu'elle a elle-même entretenue avec son précepteur. En fait, Michel Rio, ici, problématise à travers le traitement particulier de la relation pédagogique entre Morgane et Mordred, l'imprégnation due à la relation mère / fils qui s'est développée tout au long des réécritures successives.

La mère maternelle ou identitaire se conjugue avec l'instruction et l'élaboration philosophico-politique du jeune garçon à former. Et les caractéristiques de cette éducation sont à déchiffrer par opposition avec l'autre personnage enfantin de la légende arthurienne, Lancelot.

Lancelot est enlevé, encore nourrisson, par la Dame du Lac qui le prépare au monde arthurien dans un espace confiné, hors temps et hors Logres. Mordred subit le processus inverse dans la majorité des réécritures. Il est retiré au monde arthurien de sa naissance pour effectuer un séjour dans le monde morganesque, si l'on peut se permettre un tel néologisme.

Il est d'ailleurs intéressant que Tolkien, créant sa théogonie pour le monde de la Terre du Milieu, utilise dans le *Silmarillion* le même processus de rapprochement entre l'antagoniste par excellence, Melkor / Morgoth, et une région particulière. A la terre d'Avalon, abandonnée de gré ou de force, interdite pour la mythologie arthurienne,

---

<sup>742</sup> *Id.*, p. 28.

<sup>743</sup> RIO, Michel, *Morgane*, op. cit., p. 106.



correspond dans la mythologie de Tolkien la terre d'Avathar. Que Tolkien ait délaissé *The Fall of Arthur* pour se consacrer au *Silmarillion* incite à la comparaison. Avalon est l'espace non arthurien où Mordred devient le chevalier anti-arthurien, comme Avathar est l'espace en dehors de la juridiction des Valar, que Morgoth trahit. Or, c'est en Avathar que Melkor se réfugie lorsque ses premières machinations sont découvertes et déjouées. : « *Alors la racine du mal apparut en pleine lumière et les menées de Melkor furent découvertes... Melkor, dont les machinations étaient désormais exposées au grand jour, dut se cacher et se glisser d'un endroit à l'autre comme le brouillard entre les collines.* »<sup>744</sup> Melkor se réfugiant toujours plus loin rappelle les premiers Mordrets, ceux qui après leur première défaite face à Arthur revenant d'expédition, abandonnent la terre de Logres pour se réfugier en Irlande, chez les descendants d'Engis, comme c'est le cas dans le Pseudo-Robert de Boron<sup>745</sup>. La correspondance est intéressante par le nom même choisi par Tolkien. Avathar rappelle l'avatar, la métamorphose, la réincarnation d'un objet ou d'un individu qui en a déjà subi plusieurs, pour l'hindouisme :

*« Toujours invisible, il atteignit le noir pays d'Avathar. C'était une terre étroite au sud de la baie d'Eldamar, au pied des Pelori occidentales, dont les côtes interminables et sinistres s'étendaient vers le sud, obscures et inexplorées... Les Valar ne s'occupaient pas de cette région, car l'ouest des Pelori était un pays désert sous un éternel crépuscule, vers l'est les montagnes ne donnaient que sur les eaux pâles d'une mer inhabitée, et sur Avathar oubliée depuis longtemps. »*<sup>746</sup>

Le crépuscule de Valinor, c'est-à-dire du rayonnement des Valar, des seigneurs de l'ouest, commence lorsque Melkor se réfugie en Avathar, ce qui n'est qu'une métamorphose, un avatar du parcours mordretien, puisque progressivement Mordred se déplace en Avalon, alors même que les Medrawt et Mordret les plus primaires étaient associés à une autre région.

Dans *Graal Théâtre*, alors qu'elle a « invité »<sup>747</sup> Mordret en Avalon, Morgane explique son plan pour sauver le royaume de Logres et retrouver l'amour de son frère :

*« Voici vingt ans que ses ennemis empoisonnent l'amour immense que me porte mon frère le roi Arthur. J'ai souffert en silence mais aujourd'hui devant l'état du royaume de Logres je dois agir. Mon frère ignoblement trompé par sa femme Guenièvre serre contre son cœur le chevalier qu'elle met dans son lit le protégé d'une fée lacustre de second ordre d'où il tire son nom de Lancelot du Lac... »*<sup>748</sup>

La jalousie et la compétition entre les deux principales fées de la matière de Bretagne se dissimulent ici sous l'humour. Dans le fond, si Lancelot a été élevé nourrisson par une fée lacustre, c'est un Mordred adulte qui est recueilli par une fée ilienne... Pendant tout le temps durant lequel Mordred demeure chez Morgane, cette dernière peaufine le

---

<sup>744</sup> TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le Silmarillion*, op. cit., p. 87-88.

<sup>745</sup> Cf. 1.2.3, p. 114.

<sup>746</sup> TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le Silmarillion*, op. cit., p. 90-92.

<sup>747</sup> Cf. 1.3.1, note 406.

<sup>748</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 394.

programme destructeur pour lequel elle forme son neveu. Et à la fin de l'acte, avant qu'elle rende Mordret au monde arthurien, elle livre à Merlin ses dernières réflexions. « *Pour atteindre Guenièvre c'est par Lancelot qu'il faut passer mais comment ?* »<sup>749</sup> interroge-t-elle, et Merlin de répondre : « *Mordret.* »

En effet, il y a progressivement une opposition qui se constitue entre Mordred et Lancelot. Rien de plus logique, quand on sait que les deux personnages étaient déjà liés dans la quête du Graal dans le *Lancelot-Graal*. Et comme pour leurs éducations respectives, la modernité durcit leur antagonisme, notamment sur le plan amoureux. Leur rivalité est tant guerrière qu'amoureuse.

C'est à ce niveau que l'unicité diégétique du fragment « La Venganche le roy Tristant », dans *le Myreur des Histors* de Jean d'Outremeuse, est intéressante. Mordret a gagné son combat contre Arthur — qu'il a tué et dont il a conquis le trône et l'épouse. Lancelot, ayant appris la nouvelle, finit par reprendre Londres à l'usurpateur. Le narrateur explique alors le châtement auquel il soumet Mordret et Guenièvre.

*« Atant fut la citeit rendue à Lanchelos, et ilh entrat dedens : se trovat la royne Genevre, se ly coupat le chief, car ilh dest chu que Mordrech avoit fait, elle li avoit fait faire et estoit volenteit. Puis prist Lanchelot Mordrech, et le mist en une chartre petit où ilh ne soy poioit estendre. Et mist la royne tout mort deleis ly et fermat le huys, s'en gardat les clef, ne onques ne volt soffrir que ilh awist à mangier, si qu'ilh enragat de fain et mangnat à grant planteit de la royne ; car al XVIe jour, quant ons l'ostat, ons trovat que la royne estoit mangniet les bras et les jambes et le viare mult laidement. »*<sup>750</sup>

La dévoration du corps de Guenièvre, de l'amante par l'amant, provoquée par le tiers exclu est intéressante. Les variantes du « cuer mangé » présentent le plus souvent une dame dévorant le cœur de son amant, assassiné par le mari jaloux. Jean D'Outremeuse dédouble l'irrégularité du *topos*. La proximité phonétique entre *viare / viaire* et *viailles* et *viandour* est amusante. D'abord, le « morceau » n'est plus le cœur, mais les bras, les jambes et le visage. C'est l'image humaine de Guenièvre, sa silhouette même qui sont attaquées et défigurées par ce nouveau Mordret — tout comme Jean d'Outremeuse écorche le *topos* littéraire. Ensuite ce sont les rôles qui sont chamboulés : Mordret dévore Guenièvre, et Lancelot, qui est l'amant traditionnel, joue le rôle du mari trompé — sans l'être.

On retrouve aussi cette rivalité sentimentalo-guerrière entre les deux hommes dans le transfert entre Mordred / Gauvain et Lancelot dans la nouvelle « Amor de Artur » de Xosé Luis Méndez Ferrín.

L'opposition mortelle entre Arthur et son neveu s'exprime par une concaténation de rivalités entre le bon chevalier et le personnage du félon. Ayant les traits de Mordred, le Gauvain de Méndez Ferrín est amoureux de Guenièvre, et c'est par la rivalité traditionnelle guerrière de Gauvain et de Lancelot que la future trahison de Gauvain se révèle à Arthur, alors que celui-ci, lors d'un banquet, se remémore sa passion pour sa reine infidèle : « *Rey Artur se acomoda con desgana en el escaño de una posada ... Rey Artur*

---

<sup>749</sup> *Id.*, p. 458.

<sup>750</sup> D'OUTREMEUSE, Jean, *Ly Myreur des Histors*, op. cit., p. 243.

*recuerda, entonces, la primera paladra de Dagda. No confiar en Galván. Nunca Galván había vencido en justas y en torneos a Lanzarote. Artur recuerda, como si la viese la pálida figura sobre el caballo de piedra, en el territorio de las piedras y de las nieblas. Cúdate de Galván, no sigas sus consejos.* »<sup>751</sup> Or sur la table du banquet est exposé un lapin, dont le sacrifice est source d'émotion. La métaphore sexuelle du lapin est appuyée en castillan d'abord par le thème de la chair (la carnation du lapin à dépecer pour le repas évoque l'amour dévorant), mais aussi par la rime interne en « con » qui apparaît *via* la préposition *con* (trois occurrences), *via* les occlusives dans « *cocine* », « *comida* », *via* la répétition de « *conejo* ».

Voyons plutôt :

*« Galván pide comida. Frente a ellos, se sienta un caballero que, en medio de la diversión, parece serio, y lleno de belleza y dignidad... saca del cinturón un conejo y ordena al posadero que se lo cocine entero para la comida. ... Rey Artur recuerda entonces, vivamente, a Ginebra. ... Ama a Ginebra con encarnizamiento, con rabia, con eructos, incluso de su vientre. ... cuando el conejo del caballero desconocido es depositado en la mesa, éste abre la boca, guarda silencio, deja caer al suelo la cítola. Luego, con la vista muy fija en el conejo, se pone blanco. Rompe a llorar el caballero. Sus sollozos conmueven a toda la mesa. Rey Artur siente deseos de llorar con él... Se mezcla, Galván, con los borrachos.* »<sup>752</sup>

L'opposition du Gauvain/Mordred et du cavalier pur et sensible à table passe par l'opposition des personnages en art martial (*justas / torneos*), tout en étant subordonnée à la jalousie amoureuse du Gauvain/Mordred à cause de laquelle Arthur s'est séparé de Guenièvre et de Lancelot (les rimes internes basées sur les sonorités de *conejo*). Cette rixe autour d'une table, des plus matérielles et prosaïques, fait *in fine* allusion aux rivalités auxquelles la Table ne survit pas.

William Wilfred Campbell va jusqu'à faire souhaiter explicitement à Arthur une inversion des rôles respectifs de Mordred et de Lancelot :

*« ... Arthur's Queen.  
Yea would I now forego all I hold dear  
In this life and the next, if such there be,  
My chance of Heaven thrust to darkest Hell,  
One hour like Lancelot to know her love. »*<sup>753</sup>

<sup>751</sup> « Le roi Arthur, à contrecœur, s'installe sur le siège d'une auberge... Le roi Arthur se rappelle alors les premiers mots de Dagda. Ne pas se fier à Gauvain. Jamais Gauvain n'avait vaincu lors d'une joute ou d'un tournoi Lancelot. Arthur se rappelle, comme s'il voyait la pâle silhouette sur le cheval de pierre, dans le territoire des pierres et des brumes. Défie-toi de Gauvain, ne suis pas ses conseils. » Trad. ori. D'après MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís, « Amor de Artur », op. cit., p. 41-42.

<sup>752</sup> « Gauvain demande de la nourriture. Devant eux, s'assoit un chevalier qui, au milieu de l'amusement, a l'air sérieux, plein de beauté et de dignité... il sort un lapin de sa gibetière et ordonne à l'aubergiste de le cuisiner entier pour son repas. ... Le roi Arthur se souvient alors, vivement, de Guenièvre. ... Il aime Guenièvre farouchement, avec rage, avec des éructations, même du ventre. ... lorsque le lapin du chevalier inconnu est posé sur la table, celui-ci ouvre la bouche, se tait, laisse tomber le cytol au sol. Puis, les yeux bien fixes sur le lapin, il devient blanc. Le chevalier fond en larmes. Ses sanglots font bouger toute la table. Le roi Arthur a envie de pleurer avec lui... Gauvain se fond parmi les hommes ivres. » *Id.*, p. 42-43.

<sup>753</sup> « la Reine d'Arthur.

Oui, désormais je renoncerai à tout ce qui me tient à cœur,

Cette réplique de *Mordred*, d'un point de vue métalittéraire, est déterminante puisque le fantasme mordretien apparaît dans la pièce comme l'aboutissement des spécialisations respectives de Lancelot et Mordred en amant et amoureux, tout en montrant que leur opposition ne tient finalement qu'à un seul détail : leur succès amoureux<sup>754</sup>. Détail que l'on peut aisément renverser, comme le fait Jean d'Outremeuse.

La liaison entre Guenièvre et Mordret, chez Jean D'Outremeuse, est justement expliquée par le caractère non chevaleresque de Mordret. « *Et welt-ons dire que chu avoit estieit fait de greit et de conseilhe la royne, car elle amoit Mordrech, portant qu'ilh estoit beais chevalier et joveses, et se n'estoit pointe chevalereux, si que ilh sorjournoit plus sovent deleis la damme. – Devant Londre seit Lanchelos XIX jours ; puis vint fours Mordrech à grant gens, et soy combatirent ensemble...* »<sup>755</sup> Jean D'Outremeuse, en présentant un combat entre Lancelot et Mordret, entre le parangon chevaleresque et son inverse repoussant — presque bourgeois —, illustre une conception nouvelle de l'individu amoureux. Cet échange des rôles amoureux entre Mordret et Lancelot est une conséquence des traits du personnage gallois Medrawt, substrat de Mordret.

À l'origine, Medrawt est proche de Gwenhwyfach, littéralement « Gwenhwy la cadette », sœur de Gwenhwyfar dite « Gwenhwy l'aînée », épouse d'Arthur. La rivalité des deux sœurs provoqua, selon le *Mabinogi*, la bataille de Camlann. « *Une tradition galloise rapporte que c'est une gifle de Gwenhwyvach à sa seur Gwenhwyvar qui causa la bataille de Camlan, fatale au roi Arthur.* »<sup>756</sup> Cette proximité des deux sœurs, au niveau de la source de la matière arthurienne, explique le tissage d'un lien de plus en plus étroit entre Mordred et Guenièvre. C'est un équivalent d'Éris (Ερις), associée à la jalousie et à l'amour, qui orchestre la mauvaise entente entre Medrawt et Arthur :

« *On m'appelle Iddawc Cordd Brydein (« Discorde de Bretagne »). ... Je vais te dire. J'ai été l'un des messagers entre Arthur et son neveu Medrawt à la bataille de Camlan... L'empereur Arthur m'envoya expliquer à Medrawt qu'il était son père nourricier et son oncle, et qu'il l'ui demandait la paix pour éviter le trépas des fils de princes et de seigneurs de l'île de Bretagne. Chaque fois qu'Arthur me confiait le message le plus beau, je répétais ce message sous la forme la plus odieuse à Medrawt. C'est*

---

Dans cette vie et dans l'autre, s'il y avait une chance

Cette mienne chance du Ciel se précipite vers l'Enfer le plus noir

Pour connaître son amour, une heure comme Lancelot. » Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 74.

<sup>754</sup> Lequel n'est que la métaphore de leur rivalité guerrière et sociale. Dans *Sword of Lancelot*, par exemple, on constate que cette rivalité guerrière entre Lancelot et Mordred se canalise autour des sentiments de Guenièvre et plus particulièrement de ce que ses sentiments vis-à-vis de Lancelot peuvent signifier quant à l'accès de Mordred au pouvoir. La rivalité entre Lancelot et Mordred est alors traitée de manière plus mythologique. En plus d'opposer le caractère imberbe de Lancelot au bouc finement taillé de Mordred — détail fonctionnant aussi bien que la frange des Romains analysée par Barthes —, Lancelot manie avec maestria la hache, la masse et l'épée, en bref : l'arme du corps à corps. Mordred, lui, est un archer ; il est d'ailleurs accompagné d'un faucon, perché en permanence sur son épaule. C'est sur un champ de tir qu'il expose ses craintes concernant sa déposition future du trône royal par la réussite de la mission de Lancelot (ramener Guenièvre à Arthur). Il fait alors mouche après avoir énoncé sa décision de tendre une embuscade au cortège de Lancelot. L'opposition entre un archer et un épéiste rappelle l'opposition entre Achille et Pâris, l'archer étant dans *Illiade* connoté négativement.

<sup>755</sup> D'OUTREMEUSE, Jean, *Le Myreur des Histors*, op. cit., p. 243.

<sup>756</sup> LAMBERT, Pierre-Yves, op. cit., p. 374.

*pourquoi on m'a donné le nom d'Iddawc Cordd Brydein, car c'est ainsi que fut ourdie la bataille de Camlan.* »<sup>757</sup>

Les branches les plus anciennes de la matière de Bretagne, antérieures à Chrétien de Troyes, montrent le plus souvent Guenièvre cédant aux avances de Mordred sans la moindre résistance. Une Guenièvre aux côtés d'un Mordred nouvellement couronné est une métaphore de la souveraineté, comme l'explique Tichelaar : « *It is less likely that Mordred loved Guinevere than that he thought by marrying the queen, he would gain more support as King of Britain.* »<sup>758</sup>

Or, au XIII<sup>e</sup> siècle, la mise en place de l'esthétique courtoise, la réflexion autour de la complémentarité entre le politique et le sentimental, entre le chevalier guerrier public et le chevalier servant privé, mènent à la constitution et à l'entérinement d'un détail fondateur : l'amour entre Guenièvre et Lancelot. Ce détail, qu'aucune réécriture ne semble capable ou désireuse de changer, est cristallisé par Chrétien de Troyes. Le Mordred héritier de la collision entre Gwenhwyfar et Gwenhwyfach et de la tradition où il conquiert Guenièvre se trouve dès lors être le tiers-exclu de la relation amoureuse. Il est destiné à être l'amoureux éconduit et à envier l'amant chanceux. Et un Mordred incapable d'accéder à l'amour, non « poli » par l'esthétique courtoise est *a priori* un héros amputé de toute potentialité sociale. En effet, si l'on reprend la symbolique de la Dame dans l'initiation chevaleresque — symbolique que Lancelot incarne — qu'explique Dominique Viseux, on constate que Mordret est l'incarnation d'un Soi non viable en société, qui mène au désordre.

*« Il faut se souvenir que le chevalier et sa Dame ne sont en réalité qu'un seul et même être dont les deux parties se sont séparées « au commencement des temps ». Ces deux parties sont les deux « Soi » qui cohabitent en nous : le « Soi » immortel et le « soi » mortel ou respectivement l'Esprit immanent, l'âme immortelle, la Personnalité qu'incarnera la Dame d'une part, et d'autre part l'âme individuelle agissante et douée de volonté propre, l'individualité symbolisée par le chevalier. ... La Dame, le plus souvent objet même de la quête, est, à l'inverse, non agissante, mais représente l'autorité spirituelle sans laquelle l'action n'est que désordre et agitation. »*<sup>759</sup>

Or, le Mordret médiéval, qui se cristallise comme le rival amoureux de Lancelot, ne connaît justement pas de quête amoureuse ; au mieux il connaît un échec dans sa conquête de la Tour de Londres.

Ainsi dans *la Mort le roi Artu* : « *Si repaira tant Mordret avec le reïne que il l'aama de si grant amor qu'il ne veoit pas qu'il ne moreüst por li, s'il n'en avoit ses volentez ; et si ne li osoit en nule manière dire.* »<sup>760</sup> Cet amour non partagé est intéressant, et devient de plus

---

<sup>757</sup> *Id.*, p. 192-194.

<sup>758</sup> « Il est moins probable que Mordred ait aimé Guenièvre que ce qu'il ait pensé gagner en épousant la reine, plus de soutien en tant que roi de Grande-Bretagne. » Trad. ori. D'après TICHELAAR, Tyler R., op. cit., p. 53.

<sup>759</sup> VISEUX, Dominique, *L'Initiation chevaleresque dans la légende arthurienne*, [1980], Paris, Dervy, p. 20.

<sup>760</sup> « A force de vivre auprès de la reine, Mordret se mit à l'aimer avec une telle passion qu'il ne voyait pas comment survivre si elle ne cédait pas à son désir ; mais il n'osait pas se déclarer. » *La Mort le roi Artu*, édition BAUMGARTNER, Emmanuèle, MEDEIROS, Marie-Thérèse, op. cit., p. 324.

en plus topique pour les réécritures, si bien que dans l'édition d'Emmanuèle Baumgartner et Marie-Thérèse de Medeiros, la nécessaire partition du texte médiéval pousse les auteurs à créer une partie intitulée « Mordret s'éprend de la reine »<sup>761</sup>, alors que dans l'édition dirigée par Philippe Walter pour la Pléiade la partie n'est nommée que « la trahison de Mordret »<sup>762</sup>.

La variante dans laquelle Guenièvre résiste aux assauts de Mordred se stabilise et devient majoritaire dans les réécritures. Rares sont les œuvres présentant une variante de l'événement « siège de la Tour de Londres », tissé à partir de l'amour de Mordred pour Guenièvre. Parmi ces œuvres « infidèles » au schéma le plus répandu, on trouve les fragments du *Myreur des Histors* de Jean d'Outremeuse. Le premier fragment respecte la tradition, le second s'en éloigne en l'inversant. C'est Lancelot qui assiège et c'est le couple Mordret-Guenièvre qui va subir sa colère. À partir de l'évocation de la liaison entre la reine et le régicide, le narrateur évoque les états d'âme de l'amant traditionnel de Guenièvre : « *Et velt-ons dire que chis fais tochoit plus à Lanchelos qu'à nuls altre, car ilh amoit et avoit longtemps ameit la royne Genevre ; si assegat Londre, où Mordrech et la royane Genevre estoient.* »<sup>763</sup> Lorsque le Lancelot de Jean D'Outremeuse punit le Mordret du fragment « la venganche le roy Tristant », dans *le Myreur des Histors*, il est intéressant de noter l'ambiguïté de la formulation basée sur la conjonction de coordination *car*, introduisant une nuance causative, dans « *car ilh amoit et avoit longtemps ameit la royne Genevre* ». On ne sait pas si c'est simplement par fidélité à Arthur qui a précédemment péri ou par jalousie. Mordret est ici la pierre angulaire d'une conjointure non plus uniquement littéraire mais aussi sociale. C'est là que le doublet incompatible « Les Chevaliers de la Table Reonde » et « La Venganche le roy Tristant » prend tout son sens. Mordret étant à la fois un personnage hérité et un personnage nouveau, il est en même temps le coupable politique et public et le coupable amoureux et privé, comme si les deux domaines étaient devenus perméables. Jean d'Outremeuse présente ainsi un Mordret profondément moderne et actuel.

La tragédie *Mordred* de William Wilfred Cambell est elle aussi basée sur une variante, mais il ne s'agit pas d'une inversion aussi radicale que celle de Jean d'Outremeuse. Il s'agit plutôt d'un glissement de la péripétie. Dans celle-ci, Guenièvre n'a pas à avoir recours au subterfuge de la réflexion. Le siège militaire de la tour de Londres, réaction à la douleur amoureuse, qui renforçait la cruauté et la démesure de Mordred — plus digne de la parodie du rôle guerrier que de la noblesse courtoise — disparaît. Guenièvre se retire immédiatement dans un couvent, son exil du monde n'est plus une conséquence de Salesbières, et ce selon son choix.

« Mordred. *Lady thy pity doth but little help me.  
Yet will I show thee Mordred hath a heart.  
Know then thou hast killed the spark of Mordred's hope,  
And silence the music of this world for him,  
Yet lady as rightful king of this great land*

---

<sup>761</sup> *Id.*, p. 325.

<sup>762</sup> *La Mort le roi Artu, in le Livre du Graal*, volume III, dir. WALTER, Philippe, op. cit., p. 1373.

<sup>763</sup> D'OUTREMEUSE, Jean, *Ly Myreur des Histors*, op. cit., p. 243.

*He grants thee safest passage where thou wilt.  
 Guin. I would go to a Nunnery.  
 Mordred. As thou wilt. Not one word? Not one token?  
 Guin. Prince, thou hast my respect and gratitude  
 For this thine act. »<sup>764</sup>*

Mordred éconduit est ici encore plus anobli car, en plus de surmonter son statut d'amoureux, il met au service du déplacement de la reine sa fonction régaliennne. L'étonnement et la réplique de la reine (qui jusque là a surtout eu un comportement plus qu'insupportable) suggère d'autant plus la grandeur mordretienne qu'elle sert d'hypostase aux lecteurs / spectateurs, puisqu'ils sont aussi étonnés qu'elle que Mordred accepte sans la moindre protestation sa décision.

Mais hormis ces œuvres qui, en évacuant cette péripétie, la remplacent par une scène renforçant une nouvelle fois l'exemplarité mordretienne, on constate que l'épisode de la fuite de la reine, et le siège de la Tour de Londres où elle s'est réfugiée demeurent. Nous l'avons déjà évoqué indirectement, dans le cas de *Graal Théâtre*. L'aveu amoureux de Mordret se fait par le biais de la parodie d'une scène de *Richard III*. À de nombreuses reprises il est fait référence, dans la pièce de Shakespeare, à la Tour de Londres, notamment dans une scène où Richard évoque l'historique de ladite Tour depuis César. Florence Delay et Jacques Roubaud sont joueurs, c'est indéniable, puisque dans la scène où Morgane prend l'ascendant sur Mordret, elle évoque elle-même le rapport entre sa créature et César : « *Provoquer des émois sans cesse différents est un attribut des fées. César envoûté ne cessait de discourir.* »<sup>765</sup>

Autre exemple moins alambiqué, dans la nouvelle « *Muerte del Rey Arturo* » de Carlos Reigosa. Le messenger y rapporte conformément à la tradition que « *Mordred salió hacia de Winchester y allí anunció su propósito de casarse con la reina Ginebra...Fingió que aceptaba el requerimiento matrimonial de Mordred y le pidió permiso para ir a esta ciudad, se refugió en la Torre, provista de vituallas y bien protegida por caballeros de confianza, que resisten ahora los ataques de Mordred.* »<sup>766</sup>

Cet envoûtement de Mordred par une Guenièvre aux limites du personnage féérique est aussi conservé et exacerbé dans *The Fall of Arthur*, de John Ronald Reuel Tolkien. Son

---

<sup>764</sup> « *Mordred. Madame, votre pitié n'aurait rien fait d'autre que de m'aider un peu.  
 Et pourtant malgré cela je vais vous prouver que Mordred a un cœur.  
 Sachez alors que vous avez éteint l'étincelle d'espoir de Mordred  
 Et avez tu pour lui la musique de ce monde,  
 Et pourtant Madame en tant que roi légitime de ce grand pays  
 Il vous accorde un sauf-conduit vers l'endroit de votre choix.  
 Guin. J'irai dans un couvent.  
 Mordred. Comme vous le souhaitez. Pas d'autre mot ? Pas d'autre geste ?  
 Guin. Prince, vous avez mon respect et toute ma gratitude pour cet acte. » Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 100.*

<sup>765</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 389.

<sup>766</sup> « *Mordred est sorti pour Winchester et là il a annoncé son intention de se marier avec... de se marier avec la reine Guenièvre... Elle a feint d'accepter la demande en mariage de Mordred et elle lui a demandé la permission de se rendre dans cette ville, elle s'y est réfugiée dans la Tour, avec des victuailles et une garde de chevaliers de confiance, qui résistent en cet instant même aux assauts de Mordred.* » Trad. ori. D'après REIGOSA, Carlos, « *Muerte de Arturo* », op. cit., p. 72-73.

imitation de la poésie allitérative médiévale met en scène un Mordred victime de son amour unilatéral. La visite à Guenièvre et la proposition de mariage ont bien lieu : « *Mordred was marching... He came to Camelot, the queen seeking. Fiercely heard she his feet hasten with striding steps the stair climbing. To her bower came he.* »<sup>767</sup> Seul détail que modifie Tolkien, l'ordre des choses. Dans le poème inachevé, Mordred réclame la possession de Guenièvre avant celle du trône. « *"I purpose so. Thou at my side shall lie, slave or lady, as thou wilt or wilt not, wife or captive. This treasure take I, ere towers crumble, and thrones are o'erturned, thirst first will I slake. I will be king after and Crowned with gold"* »<sup>768</sup> Ainsi, dans la modernité, et contrairement à ce qu'elle signifiait au Moyen-âge, la possession de la reine n'est plus la métaphore de la souveraineté, mais plutôt un motif d'amour pour lui-même. L'amour que ne prononçait pas le Mordred du pseudo-Gautier Map est ici clairement exprimé : « *A king courts thee his crown to share, his love offering ans loyal service* »<sup>769</sup>, déclare-t-il.

Avec le XIXe siècle, en parallèle de la constitution de l'esthétique troubadour, s'est développé le modèle de l'amoureux mélancolique. Paradoxalement, c'est ce modèle romantique qui va être gardé pour travailler la personnalité amoureuse de Mordred dans les réécritures modernes. L'amour de Mordred ne naît plus une fois que Guenièvre est sous sa responsabilité, mais bien en amont de la régence. Tolkien, par exemple explique en inversant la chronologie des événements par rapport à celle des textes médiévaux : « *To Lancelot her love gave she, in his great glory gladness finding. ... Mordred in secret mirthless watched them between hate and envy, hope and torment.* »<sup>770</sup>

En effet, de la possibilité d'un médiévalisme courtois, troubadour, caractéristique d'une partie des réécritures arthuriennes du XIXe siècle, on passe, en développant le personnage de Mordred au XXe siècle, à un médiévalisme romantique, ce qui fait de Mordred, en soi, le personnage médiévaliste par excellence. Comme le médiévalisme est un médiévisme remâché *a posteriori*, Mordred est un romantique recréé rétroactivement. Ainsi, chez Tolkien, Mordred est mis en garde par son conseiller et vassal Ivor contre les dangers de son amour dévorant et frustrant : « *"Fear her no longer, the fay-woman! Fell fate take her! May her feet never return hither to trouble Mordred! From thy mind thrust her! With men deal thou, woman forsaking and to war turning! Thine hour is at hand"* »<sup>771</sup>.

---

<sup>767</sup> « Mordred était en marche... Il vint à Camelot pour la reine chercher. Avec force elle ouït ses pas qui se hâtaient à grandes enjambées en gravissant les marches. Jusqu'à sa chambre il vint. » Trad. LAFERRIERE, Christine, d'après TOLKIEN, John Ronald Reuel, *in The Fall of Arthur*, op. cit., p. 36.

<sup>768</sup> « Voici mon intention. Près de moi coucherez, en esclave ou bien dame, que le veuillez ou non, épouse ou bien captive. Ce trésor, je l'emporte, avant que tours s'écroulent et trônes se renversent, ma soif assouvirai. Roi je serai ensuite et tout d'or couronné. » » *Id.*, p. 40.

<sup>769</sup> « Un roi vous fait la cour pour partager couronne, vous offrant son amour et service loyal. » *Id.*, p. 38.

<sup>770</sup> « A Lancelot la reine son amour accorda, sa grande gloire à lui donnant joie à Guenièvre... Mordred secrètement les observa sans joie entre haine et envie, entre espoir et tourment. » Trad. LAFERRIERE, Christine, d'après TOLKIEN, John Ronald Reuel, *The Fall of Arthur*, op. cit., p. 46-48.

<sup>771</sup> « Ne la redoutez plus, elle la femme-fée ! Qu'un sort cruel l'emporte ! Puissent ne plus jamais ses pas s'en revenir ici troubler Mordred ! Que votre esprit la chasse ! Ne traitez qu'avec les hommes, abandonnez la femme, tournez-vous vers la guerre ! Votre heure est imminente. » *Id.*, p. 64.



La tragédie d'Henry John Newbolt marque d'ailleurs le début de ce que le monde anglo-saxon nomme la « lyricization »<sup>772</sup> de Mordred. En effet, l'œuvre de Newbolt met en avant Mordred comme un Je sentimental universel. Mordred en « rêveur sacré » se révolte pour la liberté des sentiments, pour un droit à l'amour sans contrainte et sans fausse pudeur. Il est dans l'esthétique *Sturm und drang*, personnage presque caricatural du lyrisme romantique et révolté. D'où l'imbrication du champ sémantique de la tempête et du sentiment dans son manifeste :

« *“Voices there were, but all of them were mine.  
I am a very tumult, Agravain,  
Of clamorous voices: Youth and Youth's desires,  
Hope and ambition and indignant strength  
Cry from within me, « How shall life be life  
Thus thwarted and fore-ordered?”* »<sup>773</sup>

D'ailleurs, même si le mot n'existe pas en français, il se trouve que c'est cette « lyricisation » pourrait-on dire en reprenant le mot anglais, qui sert de scène introductive au personnage de Guenièvre dans le roman de Justine Niogret. Dans le chapitre quatre de *Mordred*, en effet, le personnage éponyme est toujours cloué au lit, en pleine résurgence de mémoire involontaire sur son initiation chevaleresque qui consistait à pénétrer dans l'ancre d'un serpent géant, et il est réveillé par quelqu'un qui frappe à la porte de sa chambre. Son réveil correspond au réveil de la reptation dans son souvenir. Les coups contre le bois de la porte correspondent au cri de terreur de Mordred gobé par la créature.

« *Mordred suivait ce lent chemin creusé par l'eau ; emprisonnée, bue dans cette terre, dans les creux de ces rochers, ayant tracé des stries sur la pierre. Une goulée que la grotte avait avalée et refusé de recracher depuis les débuts du monde... Il y eut un mouvement vif et brutal et la créature se jeta sur le visage de Mordred. Il hurla cette fois-ci à pleine voix, saisit ce qui se penchait sur lui et rencontra une peau granuleuse, les coins d'une mâchoire ouverte pour mordre.*

*On frappa à la porte de sa chambre et Mordred ouvrit les yeux... On toqua encore. Mordred ne répondit pas. Sans doute les chaussures rouges.* »<sup>774</sup>

Ce passage correspond à la première nomination de Guenièvre, mais c'est immédiatement pour placer Mordred dans le rôle de l'amant éconduit, trompé par la femme hors d'atteinte et volage. « *Ce serait mensonge et serpentise que de croire que Guenièvre existe encore dans mes pensées.* »<sup>775</sup> Et Mordred de continuer à haute voix, face

---

<sup>772</sup> Processus qui tente de rendre lyrique un thème. Le fait de « charger » Mordred en sentiments, en jalousie, en désespoir amoureux... est *a priori* paradoxal puisque ses origines font de lui un anti-modèle de l'amour courtois, substrat que vont travailler les Romantiques redécouvrant les troubadours et les trouvères.

<sup>773</sup> « Il y avait des voix, mais chacune d'entre elles était mienne. Agravain, je suis un tel orage de voix criardes : la Jeunesse et les désirs de la Jeunesse, l'Espoir et l'ambition et la force indignée pleurent à l'intérieur de moi. « Comment la vie serait-elle vie, ainsi contrariée et ordonnée ? » » Trad. ori. D'après NEWBOLT, Henry John, *Mordred: A Tragedy*, op. cit., p. 22.

<sup>774</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 45-47.

<sup>775</sup> *Id.*, p. 48.

aux insinuations des « chaussures rouges » : « *Tu ne me feras pas souffrir sur cet espoir. Il n'est jamais né. Elle ne m'aime pas.* »<sup>776</sup> Il est intéressant de voir que Guenièvre apparaît dans le roman, certes indirectement et derrière une porte, mais avant Arthur. D'ailleurs, l'esthétique de point / contre-point de l'écriture de Justine Niogret fait mention de Guenièvre dans le présent de l'histoire après avoir fait mention de Morgause dans son passé.

Mordred est donc à la confluence de l'évolution des deux femmes déterminantes dans l'évolution de sa matrice. Le personnage semble comme coincé entre Morgane / Morgause et Guenièvre, entre la mère plus ou moins distante, voire non aimante et manipulatrice, et l'aimée insensible éprise d'un autre. Mordred est l'instrument jaloux qu'utilise une fée. C'est d'ailleurs en tant que telle que Steinbeck décrit l'antagoniste principale d'Arthur dans *The Acts of King Arthur and His Noble Knights* : « *Morgan le Fay, King Arthur's Half-sister, was a dark, handsome, passionate woman, and cruel and ambitious. In a nunnery she studied necromancy and became proficient in the dark and destructive magic which is the weapon of the jealous.* »<sup>777</sup>

C'est aussi le cas dans la tragédie *Mordred* de William Wilfred Campbell. Alors que Vivien a entendu Mordred confier ses sentiments sur Guenièvre, elle l'implore de la considérer à la place de l'épouse d'Arthur. Mordred, en aparté montre les ressorts et la symbolique de cette jalousie amoureuse exprimée par la fée, démonstration déterminante quant au rôle pivot que joue Mordred dans l'évolution et la spécialisation des rôles de Vivien (équivalent de Morgause / Morgane) et de Guenièvre :

« *Where she a man, I would admire her much,  
But not as woman! She be Mordred's Queen,  
When Queen of women there be one Guinevere!* »<sup>778</sup>

Alors qu'il est l'objet aliéné de Vivien, uniquement mue par sa vengeance contre Arthur — dont le lecteur / spectateur ignorera jusqu'à la fin de la pièce la raison — il développe un amour pour Guenièvre alors même que celle-ci, lors de leur première rencontre, le traite successivement de « gloomier », « fool » (dont la portée insultante est moindre, puisqu'il s'agit d'une fonction), « insolent », qu'elle utilise deux fois, « mad » et enfin « monster ».

Mais en ce qui concerne l'instauration d'un schéma mordretien moderne, quoi de plus normal que cette double influence parallèle et contradictoire ? Quand on considère l'historique de l'opposition entre Morgane et Guenièvre, entre la blonde et la brune, on constate qu'il s'agit d'un invariant de toute la matière de Bretagne. Mordred, en tant

---

<sup>776</sup> *Ibid.*

<sup>777</sup> « La fée Morgane, la demi-sœur du roi Arthur, était une femme sombre, belle, passionnée, cruelle et ambitieuse. Dans un couvent, elle étudia la nécromancie et devint compétente dans la magie noire et destructrice qui est l'arme des jaloux ». Trad. ori. D'après STEINBECK, John, *Acts of King Arthur and His Noble Knights*, op. cit., p. 119.

<sup>778</sup> « Eût-elle été un homme, je l'eusse admirée beaucoup,  
Mais pas en tant que femme ! Elle sera la reine de Mordred,  
Quand il y a une reine des femmes, il n'y aura qu'une Guenièvre ! » Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 76.

qu'élément d'une réorientation de ladite matière, est donc logiquement intégré à cette opposition.

Lors de la seule entrevue en tête-à-tête entre Guenièvre et Mordred, dans *le Sir Mordred, hijo de Ávalon*, c'est cette rivalité qu'incarne le jeune homme. Dans le chapitre 21 intitulé « Guenevere », Guenièvre, qui a été laissée sous la responsabilité de Mordred suite aux soupçons sur sa liaison avec Lancelot, réfléchit à un moyen de gagner la confiance du fils d'Arthur, pour regagner en pouvoir :

*« En su torbellino de pensamientos, se dijo que tal vez Mordred la tenía en poca consideración. "... Arturo... dejarme aquí... impotente, cómo ha osado... ¿Acaso mi corona es menos real que la suya? Guenevere pensó que una situación así jamás se hubiera dado con Morgause o Morgana. Desde siempre elle había envidiado su proverbial fuerza y sabiduría; y además habían tenido hijos. Golpeó con su puno el borde del antepecho del balcón donde estaba apoyada y en ese mismo momento tomó una trascendental decisión.»<sup>779</sup>*

Le mot « *envidiado* » fait clairement référence à l'envie, péché mortel qui caractérise ici la principale différence entre les deux femmes : leurs capacités respectives et engendrees.

C'est d'ailleurs ce avec quoi joue Michel Rio dans *Morgane*. En effet, dans son roman Morgane ne choisit d'autre moment pour se présenter à la cour de son frère et pour y révéler l'existence de leur fils que le mariage d'Arthur et de Guenièvre. Si les deux femmes sont déjà rivales quant à leurs beautés et leurs atours que met en parallèle l'auteur, cet antagonisme entre elles culmine au moment où Morgane découvre son fils. Dans ce passage, la description contrastée des deux femmes marque clairement leur opposition. Le simple déséquilibre entre la description pompeuse de Guenièvre et celle laconique de la sœur du roi, entre l'éloge de la beauté blonde et l'hyperbole autour de la réaction des invités à l'apparition de Morgane, est un jeu stylistique habile pour rendre compte de ladite opposition. Si l'on considère en effet l'extrait relatif à Guenièvre :

*« Arthur épousa Guenièvre, fille de Leodagan, un an après la journée de Badon. Guenièvre était belle. Agée de seize ans, elle ne gardait aucune trace de l'enfance et montrait tous les accomplissements de la femme. Elle avait une longue et lourde chevelure d'or, célèbre dans toute la Grande Bretagne, un visage d'une perfection un peu neutre, qui fascinait au premier abord plus qu'il ne séduisait durablement. Sa physionomie exprimait un mélange de noblesse, de froideur, de caprice et d'ennui, démentant ce que sa chair et ses gestes avaient de doux, de plein et de lascif. Elle donnait une idée de plaisir indolent et inaccessible. Elle se satisfaisait, sans avoir la bassesse ou la candeur de le laisser paraître, d'être le centre de l'attention et du désir. ...»<sup>780</sup>*

---

<sup>779</sup> « Dans son tourbillon de réflexions, elle se dit que peut-être Mordred la tenait en faible considération. « Arthur... me laisser là... impuissante... comment-a-t-il osé... Ma couronne serait-elle moins royale que la sienne ? » Guenièvre pensa qu'une telle situation ne se serait jamais produite avec Morgause ou Morgane. Depuis toujours elle avait envié leur force proverbiale et leur sagesse. « Et en plus, elles avaient eu des enfants. » Elle tapa du poing sur le bord de la rambarde du balcon où elle était appuyée et prit à cet instant-même une décision transcendante. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, in *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 245.

<sup>780</sup> RIO, Michel, *Morgane*, op. cit., p. 112.

et qu'on le compare à celui relatif à Morgane : « *Morgane apparut. Sa beauté était telle que l'assemblée se tut, retenant son souffle. Elle condamnait les autres femmes à l'humilité et à l'effacement et voilait l'éclat de Guenièvre elle-même, dont elle avait le double de l'âge.* »<sup>781</sup>, on constate que la fée l'emporte, selon Michel Rio.

Dans ce concours de beauté, métaphore d'une interrogation plus générale et plus ancienne sur les fascinations rivales qu'exercent Morgane et Guenièvre, il est intéressant de noter que Mordred n'est ici qu'un jouet, qu'un attrait de plus que Morgane utilise habilement pour détourner l'attention normalement due à Guenièvre (après tout, c'est son mariage qui sert de décor à cette débauche de splendeur<sup>782</sup>). « *Morgane découvre celui qui l'accompagnait. Un murmure d'admiration parcourut l'assistance. C'était un enfant d'une douzaine d'années et tous comprirent qu'il était le fils de Morgane dont il avait la séduction de la taille et des traits.* »<sup>783</sup> Ici, la présentation de Mordred apparaît comme une insulte à la future infertilité de la reine.

On arrive dès lors à un paradoxe. À cause de son intégration progressive dans l'opposition entre Guenièvre et Morgane / Morgause, Mordred qui, à un niveau diégétique, lutte contre toute forme de typologie identitaire, devient *malgré lui* un personnage marqué par une nouvelle typologie extradiégétique. Pour le dire de manière caricaturale, il est soit l'amant malheureux d'une femme trop sensuelle, soit le fils vengeur téléguidé par une mère haineuse. Dans certains types de réécritures de la matière arthurienne, Mordred obtient à nouveau un rôle d'adjuvant. L'évolution de ce personnage ne se fait cependant pas de manière purement cyclique. Si l'on a l'impression au premier abord qu'il quitte un rôle secondaire pour un rôle principal qui ne le précipite que plus vite vers un autre rôle secondaire, on constate qu'il y a un glissement, un décalage entre les deux types de rôles secondaires qu'il occupe dans les textes du Moyen-Âge et dans les textes les plus contemporains. Mordred serait-il dès lors un marqueur littéraire, non pas d'une évolution entre les époques des textes où il apparaît, mais plutôt d'une réorientation ? Et dans quel sens ? Tous les Mordreds que nous avons pu définir jusqu'ici tendent-ils vers l'élaboration d'un type particulier d'écriture ? Et si oui, tourné vers quoi ?

### **2.2.2. Mordred : nécessaire ou contingent dans les romans « féministes »**

À cause de cette biographie orientée et spécifiée progressivement par certaines réécritures modernes et postmodernes, on constate que l'entité Mordred est peu à peu accessoirisée. L'instauration d'une intimité entre les femmes précédemment citées et

---

<sup>781</sup> *Id.*, p. 113.

<sup>782</sup> Et cette rivalité manipulée par Michel Rio est le résultat de la rivalité entre les deux femmes qu'il y a déjà dans les textes médiévaux, puisque Lancelot repousse les avances de Morgane par fidélité à Guenièvre — ce qui n'arrange pas les relations entre les deux femmes, déjà envenimées par l'abandon de Morgane par Guiomar, neveu de Guenièvre que cette dernière a incité à rompre toute liaison avec la fée la jugeant trop sensuelle.

<sup>783</sup> *Ibid.*

Mordred provoque une osmose ou une discorde entre eux qui devient paradoxalement la véritable unité d'action, si l'on peut emprunter ce terme au registre théâtral, de l'œuvre considérée. Si Mordred, le point de vue mordretien et la geste qui lui sont associés semblent constituer le caractère central de l'œuvre, ils ne sont, dans la plupart des réécritures actuelles, que des trompe-l'œil. Des motifs décoratifs et instrumentalisés par une fin cachée, implicite souvent révélée par l'extradiégétique, voire par l'extratextuel. De fait, le personnage de Mordred permet de mettre en avant un « obscène », et c'est paradoxalement cet obscène qui est suggéré par l'instrumentalisation dont le personnage est l'objet.

Ainsi, le Mordred de William Wilfred Campbell, dans sa pièce éponyme, n'apparaît réellement comme personnage théâtral<sup>784</sup> (lors de sa tirade de l'acte II, scène 2) que lorsque son instrumentalisation a été annoncée et prononcée sur scène, lors de la scène 1 de l'acte II. Avant cela, son importance est des plus mineures : il n'intervient que lors d'une seule scène (et encore, soyons plus précis, que lors de la moitié de la scène 2 de l'acte I). Vivien<sup>785</sup>, après avoir enfermé Merlin, explique dans une tirade son but et l'instrumentalisation de Mordred à laquelle elle va s'atteler :

*« Now Arthur, that thy great right hand is gone,  
Vivien the devil backs to Camelot,  
Vivien the scorned, the dust betwixt thy feet,  
Doth back to Camelot where vengeance waits.  
I am resolved to be the villain dire,  
And cunning devil of this present play.  
Then hence to Camelot to achieve mine end.  
I'll shadow Mordred, work upon his ill,  
And mould him creature to my devil's will. »*<sup>786</sup>

Cette confession de foi de Vivien est d'autant plus intéressante qu'elle précède l'énonciation du dilemme mordretien par le principal intéressé. En scène 1 de l'acte II Vivien a évoqué l'utilisation qu'elle allait faire du délocuté Mordred, par l'intermédiaire

<sup>784</sup> Si l'essence même du théâtre repose dans ce moment paradoxal qu'incarne la tirade, ni pleinement romanesque ni pleinement théâtral, ni seulement action en mouvement ni seulement parole en suspens, alors Mordred, en tant que personnage de théâtre, n'apparaît bien comme créature théâtrale que par le caractère performatif de sa première tirade.

<sup>785</sup> Dans la pièce de William Wilfred Campbell, ni Morgause, ni Morgane n'apparaissent. Vivien est la seule fée qui existe dans l'univers diégétique de la pièce — même si, à cause des descriptions qu'en font Mordred et Merlin, elle serait plus proche de la définition de la succube que de celle de la fée. Il est d'ailleurs d'autant plus intéressant qu'il est impossible de savoir qui, de Morgause ou de Morgane, est la mère de Mordred.

<sup>786</sup> « Maintenant Arthur, que ta grande main droite est partie,  
Viviane le diable revient à Camelot,  
Viviane la méprisée, la poussière entre tes pieds,  
Revient à Camelot où la vengeance attend.  
Je suis résolue à être le méchant terrible,  
Et le diable rusé de cette présente pièce.  
Alors à Camelot pour accomplir mes desseins.  
Je suivrai Mordred, travaillerai ses maux,  
Et le façonnerai en un être selon ma volonté de diable. » Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 34.

de la saturation de sa nomination grâce aux fonctions COD (*I'll shadow Mordred / mould him*) et COI (*work upon his ill*) : quoi de mieux que des fonctions de complément d'objet pour traduire la réification et l'instrumentalisation ? On constate qu'en scène 2 de l'acte II, Mordred se fait le fantôme des paroles de Vivien. Il récupère mot pour mot la formulation de la fée qui a déclaré ouvertement l'utiliser : « *I am half resolved* ». L'adverbe *half* montre seulement que le processus d'aliénation de Mordred par Vivien n'est pas encore terminé. William Wilfred Campbell, de fait, montre le héros en pleine instrumentalisation, c'est-à-dire en pleine déshumanisation, en pleine métamorphose en vecteur de la volonté de Vivien. Le spectateur de la pièce serait d'ailleurs assommé, phonétiquement et thématiquement parlant, par les parallèles entre la fin de la tirade de Vivien et le début de celle de Mordred.

D'ailleurs, Vivien poursuit sa manipulation de Mordred car elle intervient après sa tirade pour le persuader de son attachement à lui. Elle utilise son seulement le *topos* pathétique des pleurs, mais elle le développe à travers le thème cynégétique métaphorique de la fidélité. Alors que Mordred se morfond sur scène, elle lui coupe la parole (plus précisément, l'auteur coupe le vers ultime de Mordred), ce qui au théâtre permet d'anéantir l'existence et l'intégrité d'un personnage. Voyons plutôt :

« Mordred... *There is no love for Mordred in these precincts;  
Took he the lonely road tomorrow morn,  
They'd cover his face and laugh the world along,  
Unmindful of his setting.*

Enter Vivien.

Vivien. *Nay not so, there are two as would grieve thee.*

Mordred. *Aye, two?*

Vivien. *Yea, two, I and thy dog.* »<sup>787</sup>

Ici, en simulant l'émotion future — la tristesse — du chien de Mordred, elle évoque surtout, entre les lignes, l'émotion qui serait la sienne — la colère — si Mordred, chien fidèle à sa cause malgré lui, en venait à disparaître. L'instrumentalisation que la fée fait du héros éponyme, transparaît toujours, dans la pièce de Campbell, grâce à la double énonciation.

C'est la relation jungienne qui traduit au mieux le rapprochement entre Mordred et un personnage maternel. Relation reprise par le *channeling* du New Age. Dans le roman d'Imma Mira Sempere, il y a trois instrumentalisation de Mordred successives évoquées par Morgause, Morgane et Guenièvre. Plus que le simple point de confluence de la rivalité des trois femmes, Mordred est donc leur champ de bataille. Pour chacune d'elles, gagner

---

<sup>787</sup> « Mordred... Il n'y a pas d'amour pour Mordred céans ;  
Puisse-t-il prendre la route solitaire demain matin,  
Ils couvriraient son visage et riraient du monde entier,  
Sans se soucier de son état d'esprit.

Entre Vivien.

Vivien. Non, non, il y en a deux personnes qui pourraient vous pleurer.

Mordred. Ah oui, deux ?

Vivien. Oui, deux, moi et votre chien. » *Id.*, p. 35-36.

Mordred à sa cause c'est l'emporter sur ses deux rivales. Comme l'explique la Morgane de *Graal Théâtre*, le but du pouvoir féminin séditieux et conspirationniste — en l'occurrence autour de l'aventure de la fausse Guenièvre — est de « *démontrer qu'il y a reine et reine et que si la reine est Guenièvre il se peut que Guenièvre ne soit plus reine.* »<sup>788</sup> Chacune des femmes incarne ou souhaite incarner un pouvoir sans pareil. La Guenièvre d'Imma Mira Sempere clame ainsi face à Mordred qu'elle se doit d'être « *una reina más poderosa.* »<sup>789</sup>

Pour chacune des femmes, quelle que soit la réécriture considérée, convaincre Mordred de sa suprématie, c'est en convaincre potentiellement tout le monde arthurien réorienté selon leur bon plaisir. Considérons par exemple Morgause, la première femme de pouvoir que croise Mordred dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*. Elle est d'emblée proposée au lecteur comme égale voire supérieure à la royauté et à la noblesse du roi Loth. Elle est symbole d'un contre-pouvoir, d'une révolution dirigée contre ce qui est suggéré comme traditionnel et de toute éternité. Tandis que Loth est trop fatigué pour accueillir Merlin qui vient présenter Mordred, trop fatigué ou trop effrayé par le mage démoniaque, Morgause l'accueille comme il se doit. Alors que Loth « *encogió los hombros en un gesto de aparente despreocupación...* »<sup>790</sup>, elle honore son hôte : « *La reina Morgause llamó a su sirvienta para que trajera vestimenta limpia y calzado para el huésped.* »<sup>791</sup> Elle permet de contrebalancer la royauté présentée dès le premier chapitre comme décadente et inopportune. Comme l'explique Merlin, Morgause a cherché « *un puesto de mayor influencia para solucionar el problema de nuestra querida isla.* »<sup>792</sup> D'ailleurs, Morgause, pour prendre un ascendant immédiat sur Mordred, joue de ses charmes et de ses atours : « *Con el amanecer, vistió elegantes y resplandecientes ropas de color verde intenso a juego con sus ojos. Se sabía bella, y quería que su hijo adoptado la viera como una joven madre.* »<sup>793</sup> Le pouvoir devient donc féminin, ses manœuvres et ses tactiques sont celles de la séduction et du charme. Mordred, et le lecteur dont il n'est que l'hypostase lorsqu'il découvre Morgause, sont des soutiens potentiels qu'il faut captiver, mystifier — on retrouve là l'importance du mythe dans la constitution d'un Mordred politique —, voire enfermer dans une toile enchanteresse.

Il y a d'ailleurs, dans certaines réécritures mordretiennes une similitude, un effet de miroitement entre l'élaboration d'une enfance pour Mordred et celle de l'un des rares enfants (c'est le mot « *vallez* »<sup>794</sup> qui est employé dans le début du *Conte du Graal*, le Moyen-Âge ne fonctionnant absolument pas avec la catégorie moderne de *l'enfant*, inventée au XVIII<sup>e</sup> siècle) qui rejoint l'univers de la Table Ronde. Le *Perceval ou le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes est l'un des rares textes à évoquer brièvement le système

---

<sup>788</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 394.

<sup>789</sup> « Une reine plus puissante ». Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 250. Sa phrase exacte est « *Camelot necesita una reina más poderosa* » « Camelot a besoin d'une reine plus puissante ». Trad. ori. Nous verrons par la suite que l'imbrication entre l'entité politique et la femme au pouvoir entre dans l'organisation d'un âge d'or fantasmé.

<sup>790</sup> « Il haussa Les épaules dans une mimique de désintérêt. » *Id.*, p. 9.

<sup>791</sup> « La reine Morgause manda une servante pour qu'elle apportât des vêtements propres et secs pour son hôte. » *Id.*, p. 11.

<sup>792</sup> « Un poste de plus grande influence pour régler le problème de notre chère île. » *Id.*, p. 12.

<sup>793</sup> *Id.*, p. 18.

<sup>794</sup> Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, in *Chrétien de Troyes : romans*, op. cit., p. 946.

d'éducation et le passage à l'âge d'homme d'un chevalier. Exactement comme Perceval est d'abord présenté comme « *li filz a la veve dame* »<sup>795</sup>, Mordred est parfois présenté comme l'enfant d'une femme seule, isolée, dans un cadre a-arthurien. Or, qu'est Perceval si ce n'est un fils mystifié pour son bien, un fils abusé (à tort ou à raison, là n'est pas la question) par sa mère dans un but salvateur ? Entre Perceval et Mordred, on a de fait un calque *stricto sensu*, une similitude inversée de leurs enfances.

Si l'on considère par exemple, l'enfance du Mordred de Justine Niogret, on constate qu'elle se déroule dans l'équivalent de la « *gaste forest soutaine* »<sup>796</sup>. Chrétien évoque les premiers pas diégétiques, tant spatiaux que métaphoriques, de Perceval de la manière qui suit : « *Ensis en la foret s'en entre. Tot maintenant li cuers do ventre Por lo chant que il oï Des oisiaus qui joie faisoient. Totes ces choses li plaisoient. Por la doçor dou tans serain...* »<sup>797</sup> Dans le cas du premier chapitre du *Mordred* de Justine Niogret, le jeune garçon est décrit comme au cœur de cette nature vierge et en pleine éclosion :

« *C'était le cœur de l'été, un jour de chaleur et de pluie. L'eau tenait encore toute entière dans le ventre du ciel, sombre, presque fumante. Une grosseur de gouttes tièdes. La terre se faisait douce sous les pieds ; prête à accueillir l'averse qui allait la frapper de ses doigts épais. Les feuilles semblaient s'étirer pour boire au mieux cette pluie tant attendue. ... Mordred se cachait dans les framboisiers... il aimait se faire rôtir à la façon des lézards, laissant la chaleur gagner tout son corps, l'envahir et le rendre aussi mou qu'un ventre de grenouille... L'enfant avait pris garde aux épines et s'était faufilé entre les pieds des fruitiers, pour en atteindre le cœur.* »<sup>798</sup>

De même dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, l'auteur tisse un lien avec le Perceval médiéval, ou du moins avec celui de Chrétien. Dans le chapitre IV est évoquée la nouvelle existence enfantine de Mordred auprès de sa mère adoptive Morgause. Il y a alors le même déplacement que celui de Perceval : le fils ressent le besoin de sortir à cheval du château, pénètre dans un bosquet et y connaît une sorte de communion avec une nature vivifiée :

« *Una mañana soleada de invierno, el joven señor sintió la imperiosa necesidad de cabalgar sin escolta hasta uno de los bosques cercanos del castillo... llegó a la entrada del robledal y se internó entre las columnas de estos robustos arboles acompañados de inmemoriales tejos espigados, repartidos entre la arboleda... Allí la coloración de la vegetación, incluso la misma luz del ambiente, poseía un tono distinto... Mordred tiró de la riendas del caballo y se detuvo a observar... los bosques de Avalon... cuando llegara la*

---

<sup>795</sup> « Le fils de la Veuve Dame ». Trad. MELA, Charles. *Id.*, p. 945.

<sup>796</sup> La description de « *la gaste forest soutaine* » embraye à proprement parler la diégèse du roman, par le passage suivant : « *Ce fu au tans qu'aube florissent, Foillent bochaische, pré verdissent Et cil oisel an lor latin Docement chantent au matin Et tote riens de joie enflame, Que li filz a la veve dame De la gaste forest soutaine Se leva et ne li fu paine que il sa sele ne meist Sor un chaceor...* », « C'était au temps où les arbres fleurissent, les bois se feuillent, les prés verdissent, où les oiseaux dans leur latin avec douceur chantent au matin, et où toute chose s'enflamme de joie : le fils de la Veuve Dame de la Déserte Forêt perdue se leva et de bon cœur sella son cheval de chasse... » *Ibid.*

<sup>797</sup> « Ainsi pénètre-t-il dans la forêt et aussitôt, au fond de lui, son cœur fut en joie pour la douceur du temps et pour le chant qu'il entendait des oiseaux qui menaient joie. Toutes ces choses lui plaisaient. Le temps était doux et serein... » *Ibid.*

<sup>798</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 23-24.



*primavera... Sería maravilloso volver a encontrar las hojas, los arbustos floridos, las flores amarillas y azules, que parecen flotar sobre la tierra. »<sup>799</sup>*

Imma Mira Sempere et Justine Niogret récupèrent donc toutes deux l'imbrication de la jeunesse du personnage et de la reverdie de la *gaste forest* à travers le développement du fruit, de la fécondation de la terre, de l'intemporalité du cycle des saisons. Là où l'été est menacé de l'hiver à venir tout en étant suspendu, dans la description du Mordred enfant de Justine Niogret, la vieillesse des chênes est métissée avec l'apparition d'un printemps prochain anticipé par le Mordred adolescent d'Imma Mira Sempere.

Toujours sur le modèle de Perceval, certains Mordreds postmodernes subissent l'irruption du monde arthurien dans ce monde végétal alangui et métaphorique de l'osmose avec la mère. On retrouve ainsi la même discordance chez Justine Niogret que celle qu'expérimente Perceval chez Chrétien de Troyes. La fin de l'osmose avec la mère, est ainsi initiée : « *Il oït parmi lo gaut Venir. V. chevaliers armez, De totes armes acesmez, Et Moult grant noise demenoient Les armes de ces qui venoient Et sovant hurtoient as armes Li rain des chanes et des charmes.* »<sup>800</sup> La perception visuelle des chevaliers qui meurtrissent l'équilibre placide de la forêt n'est que secondaire dans le cas de Perceval, c'est le même processus qu'utilise Justine Niogret :

*« L'automne arrivait, les fruits se fripaient à leurs branches et les matins étaient pâles, timides, d'un gris éteint. Mordred faisait ses adieux à la saison chaude en marchant sur ses chemins, en cueillant ses derniers bourgeons, petits œufs verts oubliés par les arbres et les plantes... aujourd'hui, au retour de la cueillette, le feu ne portait aucun parfum particulier, rien de son haleine habituelle de petite forêt... A côté de la porte se trouvait un cheval. Mordred s'arrêta dès qu'il le vit. C'était un jument blanche et lourde. De derrière la maison, un homme arriva en renouant la cordelette de son pantalon. »<sup>801</sup>*

L'entrée du monde arthurien dans l'espace que partageaient une femme sans pareil — qu'elle soit nommée Veuve Dame ou Morgause ou bien encore Morgane — et le jeune garçon — Perceval ou Mordred — tend à précipiter les événements diégétiques et le début de la fin.

C'est cependant l'orientation que la mère donne à son fils dans cet espace qui met fin au parallélisme entre Perceval et Mordred. Dans le cas de Perceval, il s'agit d'une instrumentalisation personnelle dans une fin privée. La Veuve Dame utilise son pouvoir

---

<sup>799</sup> « Un matin ensoleillé d'hiver, le jeune seigneur ressentit le besoin impérieux de galoper sans escorte jusqu'à l'un des bosquets proches du château... il parvint à l'entrée de la chênaie et il se glissa entre les colonnes de ces arbres robustes accompagnés d'immémoriaux ifs élancés, répartis parmi la futaie. Là, la coloration de la végétation, celle de la lumière de l'air elle-même, possédait une teinte distincte. Mordred tira sur les rênes de sa monture et s'arrêta pour contempler cela... les forêts d'Avalon... lorsque viendrait le printemps... Ce serait merveilleux de revoir les feuilles, les arbustes fleuris, les fleurs jaunes et bleues, qui paraissent flotter sur la terre. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 41-42.

<sup>800</sup> « Pour finir, il entendit parmi les bois venir cinq chevaliers armés, de toutes pièces équipés. Elles faisaient un grand vacarme, les armes de ceux qui venaient ! A tout instant se heurtaient aux armes les branches des chênes et des charmes. » Trad. MELA, Charles, d'après Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, in *Chrétien de Troyes : romans*, op. cit., p. 945-946.

<sup>801</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 52-53.

pour que son fils demeure dans son domaine, afin de le maintenir le plus loin possible du pouvoir masculin et guerrier, en un mot du mâle Moyen-Age. Il s'agit d'une mise sous tutelle de Perceval face à un monde arthurien *in absentia*. En revanche, celle de Mordred se fait face au monde arthurien *in presentia*. Il sort, pourrait-on dire en parodiant la formule de Georges Duby<sup>802</sup>, d'un pseudo Moyen Âge féminin.

La Veuve Dame explique elle-même la captation qu'elle a mise en place autour de l'éducation et de l'enfance de son fils : « *A ! lasse, con sui mal baillie ! Ha ! dox filz, de chevalerie Vos cuidoie je bien garder Que ja n'en oïssiez parler Ne que ja nul n'en veïssiez.* »<sup>803</sup> Cette mise à l'écart (y compris religieuse, tant le jeune Perceval semble être païen, voire incroyant) exercée par la mère sur Perceval correspond dans le cas de Mordred à une surexposition. C'est ainsi que dans le roman éponyme de Michel Rio, Morgane n'abreuve Mordred que des lois de la Table Ronde. Notons, par exemple, les marqueurs de la répétitivité (imparfait d'habitude, adverbes et locutions adverbiales de la redondance) dans le passage suivant :

« *Mais tu seras au contraire le plus zélé serviteur de la Table...Tu serviras la personne d'Arthur et surtout l'idée de Merlin, la Table Ronde...* » Et ainsi, peu à peu, elle fit de Mordred le disciple glacé d'un idéal abstrait... elle construisait un fanatique de la foi ; ennemi déclaré de tout savoir susceptible de mettre celle-ci en question Elle lui parlait longuement de la Table Ronde, prenant soin d'exploiter dans un certain sens le discours d'Arthur et de taire complètement celui de Merlin. »<sup>804</sup>

Cette ascendance sur Mordred d'une femme de pouvoir sans équivalent masculin fait qu'il est progressivement considéré comme un pion par Morgane. Un moyen nécessaire de parvenir à ses fins, pour lesquelles il n'est qu'un instrument, et ce de manière plus ou moins consciente. L'individualité de Mordred est alors entièrement régie et construite non plus par rapport à un but qu'il se fixe lui-même, mais plutôt par rapport à un but qui lui a été suggéré lors de sa formation, qu'il a adopté par le biais de l'imprégnation qui le relie à celle qui exerce une autorité sur lui. Et parfois, l'autorité considère le sacrifice de Mordred comme un moindre mal, un mal nécessaire pour atteindre ses objectifs. Un personnage féminin qui a progressivement, tout au long des réécritures, pris l'ascendant sur Mordred dédie celui-ci à sa cause. Ainsi, la Morgane dans *les Récits de Farengoise*, réifie Mordred en en faisant une œuvre d'art destructrice : « *Ce sera ma plus belle composition en ce bas monde. Mon requiem.* »<sup>805</sup>

Pareillement, dans la trilogie de Thierry Di Rollo, dès la première apparition des Runes, entités qui orientent l'existence de Bankgreen, celles-ci évoquent leur plan pour modifier la planète. « - *Mais cette histoire, nous la choisissons, nous la déterminons, Lyve. Si les varaniers disparaissent, ce sera bien à cause de nous.* »<sup>806</sup> ; et la cadette, Lyve, de répondre :

---

<sup>802</sup> Voir DUBY, George, *Mâle Moyen Âge*, [1988], Paris, Flammarion, coll. Histoire.

<sup>803</sup> « Hélas ! Quel triste sort est le mien ! Ah mon doux enfant, cette chevalerie, j'avais bien cru vous en garder : vous n'en n'auriez jamais entendu parler, ni vous n'en auriez vu aucun. » Trad. MELA, Charles, d'après Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal*, in *Chrétien de Troyes : romans*, op. cit., p. 954.

<sup>804</sup> RIO, Michel, *Morgane*, op. cit., p. 108-109.

<sup>805</sup> LEE-BAÏK, Tommy, *les Récits de Farengoise*, op. cit., p. 130.

<sup>806</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 61.

« *Les êtres en armures ne disparaissent pas. Tous vont mourir, sauf un. Le dernier des varaniers, précisément.* »<sup>807</sup> Ici, avec le groupe nominal « le dernier des varaniers », la Rune Lyve annonce par prolepse la mort et *in fine* la résurrection de Mordred. Il y a comme un effet de prolepse sur la façon dont sera désigné Mordred dans les tomes deux et trois du roman de Thierry Di Rollo.

A y regarder plus attentivement, c'est dès l'incipit de *Sir Mordred hijo de Ávalon* que le jeune garçon est présenté comme un pion pour une femme qui saura l'utiliser, le rentabiliser dans le sens de la quête de pouvoir qu'elle s'est fixée. « *Morgause, tendida en su cama... Esta eventual maternidad no dejaba de ser una nueva puerta que se abría, un nuevo elemento que tal vez pudiera incluso rivalizar con el poder de Camelot.* »<sup>808</sup> La maternité qui est mise en place par le processus étudié plus haut, ici, réifie clairement Mordred, il n'est dans le fond qu'une carte à jouer, qu'un *infans* par procuration grâce auquel Morgause espère refaire son entrée au cœur du pouvoir arthurien. Les potentialités politiques que son fils adoptif peut lui apporter sont d'emblée dans la balance. Ce n'est pas le fils de sa sœur qu'elle accepte de prendre en charge, mais bien un potentiel automate, manipulable et source de complots infinis. Toujours dans ce premier chapitre d'exposition, le narrateur n'épargne au lecteur aucune des pensées conspirationnistes de Morgause : « *Se retiró a su habitación cabizbaja mientras sus pensamientos daban vueltas en torno a las posibilidades que había abierto la respuesta del mago. La ansiedad y, por qué no decirlo, la imprecisa alegría que despertaba esta nueva expectativa en su vida auguraban una noche de insomnio.* »<sup>809</sup> Sur ce, à la fin du chapitre, le blanc de césure est d'autant plus mimétique de la nuit blanche dédiées aux hypothèses, aux conjectures et aux anticipations de toutes sortes...

Il y a donc une instrumentalisation politique de Mordred, orientée par des fins féministes ou considérées comme féminisantes, parfois exprimées ainsi sans le moindre filtre. L'instrumentalisation de Mordred par Guenièvre, par exemple, est présente dans plusieurs œuvres médiévales, la version qu'elles donnent de la relation Mordred / Guenièvre a simplement eu moins de poids que celle portées par les œuvres de la tradition française ou celles qui font de Guenièvre une victime des assauts (au sens propre autant qu'au sens figuré) de son amoureux. Tyler Richelaar résume ainsi cette peu commune branche en évoquant plusieurs textes :

« *Of course, several writers believe Guinevere was not so innocent. Layamon states that when Arthur was about to return to England "the queen came to Mordred, who was to her dearest of men", to warn him of Arthur's return (261). Robert of Gloucester, in the thirteenth century, adamantly states that Guinevere was guilty rather than being a victim of*

---

<sup>807</sup> *Ibid.*

<sup>808</sup> « Morgause, allongée dans son lit... Cette maternité éventuelle ne cessait d'être une nouvelle porte qui s'ouvrait, un nouvel élément qui pourrait peut-être rivaliser avec le pouvoir de Camelot lui-même. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 16.

<sup>809</sup> « Elle se retira dans sa chambre la tête basse alors que ses pensées se chamboulaient compte-tenu des possibilités qu'avait ouvertes la réponse du magicien. L'anxiété et, pourquoi ne pas le dire, l'imprécise allégresse que provoquait cette nouvelle perspective pour son existence auguraient une nuit d'insomnie. » *Id.*, p. 15.

*Mordred's violence; he even asserts that it was at Guinevere's advice that Mordred committed treason (Fletcher 197).* »<sup>810</sup>

Parce que Mordred a été psychologisé lors de sa formation (tant au niveau personnel qu'au niveau narratologique) paradoxale, il est plus sensible à leurs arguments. Imma Mira Sempere utilise très habilement, il faut le reconnaître, ce processus de continuité entre la révolte politique de Mordred et sa désindividualisation par l'instance féminine. Toujours dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, on constate que c'est là l'argument de Guenièvre, qui pour attendrir son gardien déjà sensibilisé au problème d'inégalité des conditions comme nous l'avons vu précédemment <sup>811</sup>, manipule ses sentiments et son dégoût de l'injustice sociale.

Il y a deux temps dans la conversation entre Guenièvre et Mordred : le premier est un réquisitoire basé sur l'injustice faite aux femmes à travers la personne de Guenièvre (la reine, en tant que première dame, représentant toutes les dames de son royaume). Guenièvre explique : « *Arturo me decía que él no dudaba de mi pureza ni de mi capacidad para comulgar con el Paráclito, y que sin embargo era más acuciante formar un grupo de caballeros fuertes y puros en los que se pudiera confiar. ... Arturo me dijo... "Ninguna mujer ha entrado jamás por el espejo de Camelot. No sé lo que puede pasar y os amo demasiado"* »<sup>812</sup>.

Après cet argument logique, politique, *a priori* raisonnable et contraire à la liberté individuelle que Mordred prétend défendre, ce dernier est soudain psychologisé, le personnage devient lyrique et avoue, de manière détournée, son amour à la reine. Guenièvre, après l'aveu d'amour déguisé de Mordred à son égard, et désirant devenir une « chevalière de la Table Ronde » lui livre le discours suivant « *Si me tienes en estima, te pido que me ayudes, que dejas al margen tu miedo y me ayudes a cumplir mi voluntad.* »<sup>813</sup> Ce n'est qu'à ce moment que Mordred consent à obéir à Guenièvre.

C'est donc en utilisant une caricature de discours courtois de Dame mettant à l'épreuve son chevalier, que l'auteur rend effective la subordination de Mordred à la reine. La répétition de l'euphémistique lexical et grammatical dans le « *ayudes* », l'omniprésence du Je féminin quémendant (*via* les trois pronoms personnels COD *me* et l'adjectif possessif *mi*), le parallélisme antithétique entre *tu miedo / mi voluntad* (deux isocolons d'ailleurs), tout cela rend d'autant plus forte l'assonance constitutive de la phrase sur le son *es*, qui

---

<sup>810</sup> « Bien sûr, plusieurs écrivains pensent que Guinevere n'était pas si innocente. Layamon déclare que lorsqu'Arthur était sur le point de retourner en Angleterre « la reine vint à Mordred, qui était son plus cher chevalier », pour l'avertir du retour d'Arthur (261). Robert de Gloucester, au XIIIe siècle, déclare catégoriquement que Guenièvre était coupable plutôt qu'être victime de la violence de Mordred ; il affirme même que c'est sur les conseils de Guenièvre que Mordred a commis une trahison (Fletcher 197) ». Trad. ori. D'après TICHELAAR, Tyler R., op. cit., p. 53.

<sup>811</sup> Cf. 2.1.2, p. 184.

<sup>812</sup> « Arthur me disait qu'il ne doutait pas, lui, de ma pureté ni de ma capacité à communier avec le Paraclet, mais que cependant il était plus urgent de former un groupe de chevaliers forts et purs auxquels on peut se fier... Arthur m'a dit « *Jamais aucune femme n'est passée par le Miroir de Camelot. Je ne sais pas ce qu'il peut se passer et je vous aime trop.* » » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 248-249.

<sup>813</sup> « Si tu as pour moi de l'estime, je te demande de m'aider, d'abandonner ta peur et de m'aider à réaliser mes vœux. » *Id.*, p. 250.

évoque le mot caché : *espejo*, lequel est le but de Guenièvre, que doit lui permettre d'atteindre un Mordred soumis.

C'est de la même manière que Mordred est réifié dans *Les Récits de Farengoise*. Sa formation, planifiée par sa mère Morgane, vise non pas à en faire un individu mais plutôt un être froid luttant plus pour l'idée de l'individu que pour l'individu lui-même. « *Il est bien trop important pour le plan. Bien trop important pour Morgane. ... Il sera une arme redoutable et dangereuse pour notre armée. Le Prince d'un tout nouveau royaume.* »<sup>814</sup> En effet, dans un certain nombre de réécritures, Mordred est à la réalisation du plan de la femme en quête de pouvoir ce que le concept est à l'idée. Il n'est qu'un pari, une prise de risque calculée, dont la totalité de l'existence est dépersonnalisée.

Il est intéressant de voir à quel point l'entité de Mordred se fige dans la recherche d'une idée, d'une vérité, qu'elle soit individuelle, amoureuse ou politique. La postmodernité, pour mettre en place la *geste* de Mordred, remplit la gestation mordretienne d'une réflexion philosophique. L'autorité des femmes de pouvoir qu'il a subie, l'éducation et la formation qu'elles lui ont dispensées, le rendent, dans certains types de réécritures, détenteur d'une certaine sagesse, d'une certaine sensibilité au monde. Ou du moins d'une réflexion présentée comme telle.

Dans la trilogie *Bankgreen* de Thierry Di Rollo, par exemple, il est le seul à initier une réflexion impossible à mener à son terme : « *J'ai peut-être un élément d'une réponse que nous ne serons jamais capables de connaître en son entier.* »<sup>815</sup> Mordred est bâti officiellement de manière à être progressivement, dans la postmodernité, le concept destiné à fournir aux habitants du monde du roman, et par extension aux lecteurs, des éléments de réponse sur la problématique de leur temps. Dans le fond, c'est la conséquence logique et extrême de son imprécise identification dans les textes-sources. L'idée « Mordred » n'ayant pas été développée au Moyen Âge de la même façon que Lancelot ou Perceval, auxquels on peut trouver des caractères invariants, la modernité et la postmodernité enrichissent la gestation de leur Mordred respectifs grâce à une réflexion sur l'idée dans sa généralité. Mordred s'approche le plus de la matérialité d'une idée directrice de l'autorité qui le régit.

De cette façon, dans le *Merlin*, premier tome de la trilogie de Michel Rio, c'est par le stigmatisme de Morgane que Merlin arrive à identifier Mordred comme le concept parfait du chevalier de la Table Ronde : « *Je trouvai Mordred. Un instant je le pris pour Arthur. Mais dans ces yeux contemplant le vide, dont la splendeur était à peine voilée par la mort, je reconnus le regard vert de Morgane... Mordred, traître par excès de fidélité, monstre par excès d'idéal, produit parfait du monde que j'avais créé et qu'il avait détruit en raison même de cette perfection.* »<sup>816</sup>

Revenons au Mordred de Thierry Di Rollo, dans *Bankgreen*. C'est dès le premier chapitre que Mordred s'approche le plus de l'idée de varanier, et par la même occasion des idées de mort et d'identité. Cette proximité entre Mordred et l'idée est donnée comme la définition même du personnage. Lors de la première (et dernière) conférence de

---

<sup>814</sup> LEE-BAÏK, Tommy, *les Récits de Farengoise*, op. cit., p. 66-68.

<sup>815</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 34.

<sup>816</sup> RIO, Michel, *Merlin*, op. cit., p. 133-134.

l'ensemble des varaniers, il est dit que « *la mort... aucun de nous ne peut en avoir une totale conscience. Excepté Mordred.* »<sup>817</sup> Mordred, doté du don de voyance par les Runes du monde de Bankgreen, accède à l'idée mais échoue dans ses tentatives pour en rendre compte à ses pairs, — lesquels justement à cause de son échec ne peuvent être réellement ses « pairs » : « *La mort, c'est un spectacle inévitable. Des images toujours irréelles, pairs varaniers... la mort, éructe Mordred d'une voix lente, c'est le néant consenti. Le vertige au-dessus d'un précipice dont on ne connaît pas la profondeur. C'est le cauchemar de l'insurmontable.* »<sup>818</sup>

De fait, la réification de Mordred, son instrumentalisation, se font le plus souvent dans une optique à venir. Il n'est pas un pion que les femmes de pouvoir peuvent utiliser dans un plan immédiat, mais plutôt sur lequel elles doivent spéculer, miser en quelque sorte, et qu'elles doivent éduquer de façon à ce qu'il réalise une tâche qui sera déterminante dans les temps à venir. Cette projection sur un Mordred du futur est intéressante car il s'agit *in fine* de la conséquence la plus logique de ce qu'était Mordred au Moyen-Âge. Toute l'existence de Mordred découlait d'une prophétie révélée, à Arthur, à Lancelot... par Merlin, ou encore par un ermite. Dans le fond, peu importaient les conditions exactes, mais Mordred était un personnage nécessaire au futur, dont l'existence ne se légitimait que par un rapport particulier à la fin, à l'avenir. Le Mordred de Thierry Di Rollo, dans *Bankgreen* est le seul personnage, dans toute la trilogie, à considérer la fin non plus d'un royaume mais d'un être comme « *une future absence* ».

Or, si l'on revient aux textes médiévaux, l'apparition ou l'évocation de Mordred était inséparable de la prolepse. Si son blason médiéval était de pourpre à l'aigle bicéphale d'or, au chef d'argent, et qu'un tel symbole n'est maintenu dans aucune réécriture, force est de constater qu'il y a comme une conservation de sa devise : « *Par aventure* ». C'est d'ailleurs plus qu'une conservation, car s'il y a peu de réécritures médiévalistes qui conservent ou créent une devise pour le personnage, dans son utilisation par autrui, tout au long de la diégèse, on constate qu'il y a bien un côté « aventureux », au sens étymologique du terme. Manipuler Mordred, lui confier et lui bâtir un destin, suppose, de la part des femmes politiques, une projection sur les événements à venir. Dans le fond, l'explication de l'utilisation de Mordred par les Runes, dans le *Bankgreen* de Thierry Di Rollo, résume toutes les utilisations de tous les Mordreds possibles, par des femmes de pouvoir, quel que soit par ailleurs leur pouvoir. « *Ce [l'extinction planifiée des varaniers] qui se passe aujourd'hui ne trouvera sa résonance et sa finalité qu'à des cycles d'ici.* »<sup>819</sup>

Si l'on considère le *Mordred* de Justine Niogret, l'adjuvant au héros éponyme, Polîk, offre à Mordred dans le chapitre VI un objet topique de la vision sur le futur. « *Je t'ai apporté un présent, dit Polîk, et le chevalier ne répondit pas. Un globe de cristal, en quelque sorte. Pour y lire ton futur.* »<sup>820</sup> Or, ce globe de cristal est en réalité un petit miroir de poche. Au lieu de son avenir, Mordred ne peut donc que contempler son absence de futur en se

---

<sup>817</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 33.

<sup>818</sup> *Ibid.*

<sup>819</sup> *Id.*, p. 61.

<sup>820</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 69.

voyant paralysé comme il l'est. C'est en se regardant dans ce miroir que Mordred se remémore ses adieux avec Morgause.

« Une bulle d'argent... Le miroir était vide... ; il glissa d'un pas sur le côté, et se refléta enfin dedans... son simple voyage devant le miroir l'avait épuisé... Il ferma les yeux, sentit la fièvre le gagner. Il s'endormit lentement, et rejoignit ses premiers souvenirs d'Arthur... Il savait qu'il venait de quitter sa mère, qu'un marché passé entre elle et Arthur lui avait donné ceci, un jour de fin de cueillette et de jument blanche, de crin épais et de chevalier inconnu. Un jour sans temps pour l'au revoir. »<sup>821</sup>

Ce miroir dans lequel se contemple Mordred a déjà été évoqué par Morgause, et ce dès le prologue. Le plan de construction du roman de Justine Niogret, dans le fond, correspond au plan dont fait partie Mordret et qui est élaboré (ou du moins anticipé) par la femme qui le façonne. « *Il faut l'argent d'un miroir éteint pour que certains parviennent à voir leur visage* »<sup>822</sup>, avait-elle annoncé à un Mordred encore enfant. Ici, le don de vue de l'autorité de Mordred est doublé par la prolepse de l'événement « Mordred se regarde dans un miroir », mais aussi par la répétition des termes *argent* et *miroir*. Tout cela montre que le destin d'un Mordred façonné par des instances féminines tourne autour non pas d'un « au revoir » » comme le dit le narrateur du *Mordred* de Justine Niogret, mais bien d'un « revoir », autour d'une passivité sans cesse recontemplée, d'une réécriture à l'autre, sans cesse répétée par la prescience progressivement associée aux femmes qui éduquent et planifient le destin de Mordred.

Nous avons déjà évoqué le « plan » dont Mordred est la pièce maîtresse chez Tommy Lee-Baik. Notons que c'est exactement le même mot qu'emploie Morgane, dans *Graal Théâtre*. La fée qui reste l'élève de Merlin lui demande régulièrement des conseils sur la manière de raser Camelot. Le sage, ayant toujours des réponses ambiguës, la met cependant sur la voie. Ainsi, avant le cycle de la quête du Graal, Morgane explique tout de go à Merlin — avec un jeu géométrico-linguistique tout oulipien sur les notions de « point » et de « plan » — la nécessité où elle se trouve : « ... Mais vois-tu j'ai mis au point un second plan meilleur que le premier tu me suis ?... Mordret au début n'ayant connu ni femme ni fée était tout ébloui de se trouver dans mon île d'Avalon... Il ne me plaît plus. J'ai besoin de toi pour que tu dises comment il peut servir mes plans. »<sup>823</sup>

De même, dans le discours des Runes, dans l'œuvre de Thierry Di Rollo, Mordred est partie inhérente d'un plan. Et plus particulièrement, c'est le fait d'en faire le dernier des varaniers, condamné à la folie, qui est le plan : « *Tous vont mourir, sauf un. Le dernier des varaniers, précisément... Et le plan est né en même temps.* » Le mot « plan » est d'ailleurs répété quatre fois en l'espace de 21 lignes, avec, comme pour jouer sur une certaine

---

<sup>821</sup> *Id.*, p. 75-77.

<sup>822</sup> *Id.*, p. 20.

<sup>823</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 458. Cette citation est d'autant plus intéressante qu'elle suggère indirectement la responsabilité de Merlin dans la destruction de Logres. Dans *Graal Théâtre*, en effet, Merlin et plus précisément « la voix de Merlin » sert de régie ou de narrateur performatif à tous les événements qui se déroulent sur la scène. Le subjonctif dans la subordonnée « pour que tu dises » évoque le lien de cause à effet qu'il existe entre la destruction du royaume de Logres et le rôle assigné par Merlin à Mordred.

symétrie, l'inclusion dans cette répétition d'un parasynonyme et d'un pronom démonstratif anaphorique. On a donc la chaîne suivante : « notre plan » / « Un plan » / « ton projet » / « ton plan » / « mon plan » / « celui de toutes les Runes ».

Il est intéressant de noter l'aspect paradoxal du destin narratologique de Mordred. C'est une entité marquée par le temps à venir, et plus précisément par la catastrophe, inéluctable quelle qu'elle soit, qui doit s'abattre sur le royaume arthurien. Pourquoi la postmodernité, toute proportion gardée, ressent-elle le besoin de combler un intérêt pour un personnage doté d'une telle portée symbolique ? Nous reviendrons plus en avant sur cette association paradoxale entre la projection dans un temps futur et un retour vers le passé.

Le fait est que cette mise sous tutelle et cette dépersonnalisation de Mordred se font par un être humainement ambigu. Qu'il s'agisse de Guenièvre, de Morgane ou de Morgause, la femme qui façonne Mordred est aux frontières de l'humain, tant d'un point de vue moral, physique ou bien encore biologique. Mordred est dès lors un hybride, un être ni humain ni fée, constamment déséquilibré et en quête d'une stabilité que la femme en question lui a présentée comme une chimère.

Dans le *Morgane* de Michel Rio, par exemple, Morgane renoue avec l'aura mystérieuse de la fée. « Morgane en guerre contre le genre humain... sa chirurgie et ses remèdes étaient presque toujours efficaces, ce qui avait conduit son petit peuple à lui montrer une vénération religieuse. Cette déification venait achever un mélange d'amour et de terreur, de dévouement sans condition et de fidélité absolue... Ainsi Morgane ajoutait-elle à l'art de convaincre, de séduire et de provoquer la crainte celui de se faire aimer. »<sup>824</sup> Morgane exerce donc une fascination captivante sur ses sujets et *in fine* sur Mordred. C'était déjà l'effet qu'elle pensait provoquer chez Mordred, dans le *Graal Théâtre* de Florence Delay et Jacques Roubaud.

Si la manière abrupte avec laquelle Mordred met fin à toutes ses prétentions quelque peu orgueilleuses et mégalomanes fait sourire parce qu'elle rend compte de la dégradation progressive que le personnage de Morgane a subie dans certains types de réécriture depuis les textes du Moyen Âge, elle reste significative du rôle classique de la fée. Morgane commente ainsi, dans une réplique qui se trouve être la première de l'acte VII : « *Provoquer des émois sans cesse différents est un attribut des fées. César envoûté ne cessait de discourir. Toi tu serais plutôt comme Ogier le Danois qui au bout de quelques semaines ne parlait presque plus muet de bonheur ou de fascination.* »<sup>825</sup>

Il en est de même dans le cas de la Morgause du *Mordred* de Justine Niogret. Elle est décrite avant même que ne le soit le personnage éponyme. « *Et tout dégageait d'elle la froideur des pierres sous la pluie, et leur profondeur hors du temps et des êtres. Elle était semblable aux statues, ou aux arbres ; une sorte d'objet sauvage sur lequel on n'aurait pas l'idée de poser la main. Elle posait la main sur la tête d'un petit enfant, les doigts pliés par la tendresse, serrés là pour le protéger.* »<sup>826</sup>

---

<sup>824</sup> RIO, Michel, *Morgane*, op. cit., p. 103.

<sup>825</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 389.

<sup>826</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 18-19.



Morgane/ Morgause est donc une sorte de *fascinus* incarné, divin et médicinal supposée protéger de l'hybris les triomphateurs tel qu'Arthur, maître d'œuvre de la *pax arturiana*. D'ailleurs, c'est bien après la grande victoire d'Arthur que Morgane décide d'abrégier la formation de son fantoche pour le présenter à un Arthur victorieux : « *Une immense bataille avait eu lieu entre les troupes d'Arthur et la plus grande armée d'invasion saxonne qui eût jamais abordé les côtes de Grande Bretagne. Les Saxons avaient été exterminés jusqu'au dernier... À ces nouvelles, Morgane décida de hâter la fin de son enseignement et de présenter le plus tôt possible Mordred à la cour de Logres ; afin qu'il commençât d'accomplir le destin qu'elle lui avait assigné.* »<sup>827</sup>

La déshumanisation des femmes façonnantes, dans le cas du *Mordred* et du *SirMordred hijo de Ávalon*, est identique lorsque l'on considère Guenièvre. Celle-ci est une créature métaphoriquement anthropophage, consommatrice d'hommes par goût personnel. Dans le roman de Justine Niogret, la deuxième apparition de Guenièvre se fait dans le passage suivant :

« *Une femme se tenait là, et Mordred voulut réagir ici comme il le faisait avec le monde, lorsque ce monde était humain. Mais la femme le dévisageait avec tant de volonté qu'il n'y parvint guère... Elle le regardait comme on le fait de la chair lorsqu'on a faim... Elle était envie et brutalité... Elle défit le lacet de son corsage, ses doigts blancs sur son velours, puis elle en ouvrit un pan. Son sein s'y lovait pâle et dur. L'éclat du feu serpentait sur sa peau et son côté gauche était tout dans l'ombre du couloir.* »<sup>828</sup>

Deux éléments notables ici : d'abord l'image érotico-morbide de la déesse nordique Hel, au visage mi-lumineux et beau, mi-obscur et hideux. Ensuite le mot *serpentait* n'est pas sans rappeler la bataille contre le serpent géant que se remémorait involontairement Mordred lorsqu'il fut réveillé par « les chaussures rouges », métonymique de Guenièvre, dans le chapitre III, dont « *la voix glissait sur la porte... rampait sous le battant comme une souris à l'aveuglette...* »<sup>829</sup> L'animalisation de la femme aimée, source d'une identité frustrée et empêchée, est alors mise en abyme, mise en écho à travers la concaténation du *topos* biblique de la femme voluptueuse de Putiphar, du motif onirique et freudien, et de la connaissance dans son sens le plus général. En effet, c'est bien l'absence de révélation qui façonne la première auto-description de Mordred, chez Justine Niogret, avec cette parodie du *cogito ergo sum*, « *je le sais* »<sup>830</sup>.

Dans le cas du roman d'Imma Mira Sempere, on constate que lorsque Guenièvre passe l'épreuve du Miroir, qu'elle a convaincu Mordred de lui laisser essayer, elle se révèle aussi serpentine que la Guenièvre de Justine Niogret. En effet, son reflet se mue en celui de Méduse :

« *Guenevere observó con la respiración entrecortada cómo la imagen que le devolvía el espejo, su imagen, se transfiguraba. Seguía siendo ella misma, pero sus cabellos comenzaron a convertirse en pequeñas y danzantes culebras, sus ojos se iluminaron*

---

<sup>827</sup> RIO, Michel, *Morgane*, op. cit., p. 110-111.

<sup>828</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 109.

<sup>829</sup> *Id.*, p. 46.

<sup>830</sup> *Id.*, p. 48.

*adoptando un terrible brillo carmesí y su piel comenzó a volverse del color del hielo azulado... su tenebroso reflejo mostraba unos dientes afilados y la bífida lengua de un ofidio. »<sup>831</sup>*

Cette déshumanisation des trois femmes qui influent sur le destin de Mordred connaît son sommet dans *Bankgreen*, de Thierry Di Rollo. En effet, les femmes-fées qui sont chargées d'escorter Arthur jusqu'à son tombeau sont transfigurées dans le cas de l'épopée du varanier. D'abord par leur apparence, qui tient de l'hybride entre la harpie et la sphinge : elles ont des « *grandes ailes membraneuses* »<sup>832</sup> « *bleues* »<sup>833</sup> et « *six griffes* »<sup>834</sup>. Ensuite, par leur implication dans le déroulé des événements.

En effet, si l'on considère *la Mort le roi Artu*, le roi blessé à mort trouve réconfort auprès de sa sœur qui n'a eu de cesse de détruire Guenièvre, quoi qu'il en coûtât pour la stabilité du royaume arthurien. Bien que Morgain, en lui révélant dans la salle aux peintures la trahison adultérine entre Lancelot et Guenièvre, ait participé à la chute de Logres, c'est à sa vue qu'il se dresse pour embarquer pour l'autre monde. « *Et quant ele [pluie] fu passee, il [Girflet] conmencha a regarder cele part ou il avoit le roi laissié, si vit venir parmi la mer une nef qui toute estoit plaine de dames ; et quant eles vindrent a la rive, la dame d'eles ; qui tenoit Morgain, le serour le roi Artu, par la main, conmencha a apeler le roi Artu qu'il entrast en la nef. Et si tost conme li rois vit Morgain sa serour, il se leva isnelement de la terre ou il seoit et entre en la nef, et traist son cheval après lui et prist ses armes. »<sup>835</sup> Dans le cas du texte fondateur de Malory, ces femmes-fées sont trois, et la principale se trouve être la maîtresse d'Avalon.*

On lit ainsi, dans l'abrégé d'Alfred Pollard d'après Malory : « *Then Sir Bedivere took the king upon his back, and so went with him to that water side. And when they were at the water side, even fast by the bank hove a little barge with many fair ladies in it, and among them all was a queen... Now put me into the barge, said the king. And so he did softly; and there received him three queens with great mourning... And then that queen said: Ah, dear brother, why have ye tarried so long from me?* »<sup>836</sup> Et le roi de prononcer ces derniers mots sur des rivages humains : « *I will into the wale of Avalon to heal me of my grievous*

---

<sup>831</sup> « La respiration coupée, Guenièvre observa comment le reflet que lui renvoyait le miroir se transformait. Elle était toujours elle-même, mais ses cheveux commencèrent à se métamorphoser en de petites couleuvres dansantes, ses yeux s'illuminèrent adoptant une terrible brillance cramoisie et sa peau commença à prendre une teinte de glace bleutée... son ténébreux reflet montrait des dents effilées et la langue bifide d'un serpent. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 253.

<sup>832</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 60.

<sup>833</sup> *Ibid.*

<sup>834</sup> *Ibid.*

<sup>835</sup> « Quand elle eut pris fin, il regarda du côté où il avait laissé le roi et il vit venir sur la mer un navire rempli de dames. Quand la nef eut accosté, leur maîtresse, qui tenait par la main Morgain, la sœur du roi Arthur, appela le roi pour qu'il monte sur le navire. Dès que celui-ci vit sa sœur Morgain, il se remit rapidement sur pied et monta à bord, tirant son cheval derrière lui et tenant ses armes à la main. » Trad. WALTER, Philippe, d'après *La Mort le roi Artu, in le Livre du Graal*, volume III, op. cit., p. 1470

<sup>836</sup> « Sir Bedivere prit alors le roi sur son dos et l'accompagna de ce côté-là. Et aussitôt qu'ils furent au bord de l'eau, près de la rive arriva une petite nef avec beaucoup de belles dames à l'intérieur, et parmi elles toutes se trouvait une reine ... Maintenant, mettez-moi dans la nef, dit le roi. Et c'est ce que Sir Bedivere fit, doucement ; et les trois reines en grand deuil accueillirent le roi... Et puis cette reine dit : « Ah, cher frère, pourquoi es-tu resté si longtemps loin de moi ? » » POLLARD, Alfred, op. cit., p. 495-496, d'après MALORY.

wound »<sup>837</sup> Dans *Bankgreen*, on observe la mise en place d'un schéma similaire. L'embarquement de Mordred pour l'île où il va passer l'éternité se fait en présence de plusieurs Runes, « *silhouettes magnifiques* »<sup>838</sup>, « *être[s] bleu[s] sublime[s]* »<sup>839</sup>, comme il y avait plusieurs êtres féériques, l'équivalent des belles damoiselles, « *fair ladies* » dans le roman anglais. Mais trois Runes se distinguent, et décident de l'exil de Mordred sur une île à la localisation impossible ; seules les trois femmes connaissent la destination, et guident le navire tout au long de sa traversée. « *Mordred va embarquer et nous allons vous indiquer le cap à suivre* »<sup>840</sup>, explique l'une des Runes — non pas l'aînée mais la plus importante quant au rôle qu'elle a joué dans les événements, exactement comme Morgen efface Ygerne — au capitaine (un rat géant) du *Nomoron*. Et le narrateur d'évoquer le dernier embarquement du varanier avec sa monture : « *Les trois Runes et le rat noir tournent leur regard en même temps vers le pont supérieur. L'être de métal n'a pas quitté sa monte, toujours raide sur l'échine de Pawn.* »<sup>841</sup>

Ces femmes de pouvoir, surhumaines ou du moins supra-mondaines, ont donc un but au-delà de l'humain que sert, de manière plus ou moins consciente, Mordred. Dès qu'il a été stigmatisé par une femme de pouvoir, Mordred incarne le combat entre le naturel et le surnaturel, l'humain et le non-humain. Il en est d'ailleurs l'hybride. Il est intéressant de voir que la fascination de Mordred pour l'équivalent postmoderne de la femme-fée correspond *in fine* à la fascination ou du moins au goût d'un certain lectorat pour *l'heroic-fantasy*.

En effet, certains auteurs font de Mordred le héros, non pas d'une œuvre médiévaliste où le médiéval est recréé pour lui-même dans un souci de représentation historique, mais plutôt d'une œuvre médiévalisante où le pseudo-médiéval est fantasmé dans un souci utopiste et / ou aventureux. La bâtardise d'un Mordred entre l'humain et le surnaturel correspond à la bâtardise du genre médiévaliste, la pluralité des Mordred postmodernes à la pluralité des médiévalismes possibles. Si l'on s'intéresse quelque peu au processus publicitaire et attrapeur de certaines œuvres du corpus, on constate que Mordred est bien un produit de la *fantasy*, et plus précisément l'apanage d'une *para-fantasy* — dans laquelle il y a bien sûr des degrés divers.

Sur la quatrième couverture du *Mordred* de Justine Niogret, on lit que l'auteur est l'une « *des voix les plus originales de la fantasy française...* », sur celle du *Bankgreen* que « *Thierry Di Rollo signe un cycle de fantasy singulier à la beauté crépusculaire.* » ou encore sur celle du roman d'Imma Mira Sempere : « *Esta fábula... puede situarse tanto dentro del género de fantasía histórica como en el de espadas y brujerías...* »<sup>842</sup>. Enfin la première couverture du *Book of Mordred*, de Vivian Vande Velde met en exergue une citation tirée de *Booklist*, la revue de l'American Library Association : « *Fantasy fans will enjoy the adventure.* »

<sup>837</sup> « Je vais dans les vallées d'Avalon pour y guérir mes plaies mortelles. » *Id.*, p. 496.

<sup>838</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 684.

<sup>839</sup> *Ibid.*

<sup>840</sup> *Id.*, p. 683.

<sup>841</sup> *Id.*, p. 685.

<sup>842</sup> « Cette fable... peut s'intégrer autant dans le genre de la fantaisie historique que dans le registre de cape et d'épée et de sorcellerie. » Trad. ori. D'après la quatrième de couverture.

Mordred est donc un personnage issu de la confusion plus ou moins volontaire, utilitaire et commerciale entre fantastique, féérique, médiéval et héroïque.

Considérons, par exemple, le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*. Imma Mira Sempere construit un héros stigmatisé, au sens presque religieux du terme, par une magie présentée comme antique, oubliée et menacée. Cette élection d'un univers menacé par un autre est visible au niveau des yeux du personnage, la vue étant l'un des sens symboliques de l'accès à un monde non humain. « *El niño tenía un rostro fino y delicado, y una mirada profunda y penetrante, con un ojo de color violeta y otro de color verde.* »<sup>843</sup> Le choix des couleurs d'Imma Mira Sempere est intéressant. Le violet récupère le pourpre médiéval du blason de Mordret, c'est la couleur de la fourberie et de la trahison. Or, avec le romantisme, cela devient la couleur de la mélancolie saturnienne, et Mordred, on l'a vu, devient peu à peu un personnage lyrique et mal-aimé. Enfin, pour l'ésotérisme, le violet est la couleur de l'initiation. Imma Mira Sempere choisit donc une couleur capable de correspondre à tous les états de l'entité Mordred.

Quant au vert, couleur ambiguë capable de symboliser tant la reverdie paradisiaque, la vertu théologale de l'espérance que la jalousie et la trahison de Judas, couleur dans tous les cas associée à un caractère au-delà de l'humain, on constate que l'œil vert est aussi un stigmate attribué par Michel Rio comme l'héritage de Morgane la fée légué à son fils Mordred :

« Arthur, avec un effort de tout son être, s'arracha à sa rêverie. Il se mit à errer dans les couloirs. Il s'arrêta devant une porte, l'ouvrit et pénétra dans une chambre. Sur une couche, un adolescent, presque un enfant, dormait, éclairé par une flamme d'une lampe... Des boucles brunes encadraient un visage d'une beauté extraordinaire, où Arthur reconnaissait les traits de Morgane et les siens, hérités de leur mère Ygerne. Il tressaillit. L'enfant avait ouvert les yeux qui, dans la lumière de la lampe, montraient cette acuité verte, pénétrante, qui lui venait de Morgane seule. »<sup>844</sup>

C'est là l'incipit du deuxième tome, *Arthur*, de la trilogie de Michel Rio. La fin de la rêverie mélancolique d'Arthur est associée à la contemplation du fruit de sa faute incestueuse. Et le réveil de Mordred, l'apparition des yeux verts, déclenche à proprement parler l'action dramatique car c'est après son réveil qu'est prononcé l'indicible, l'équivalent de la catastrophe dramatique : « *Morgane t'a dit que je suis ton père, Mordred* »<sup>845</sup>, correspondant au « *je le sais* » du Mordred de Justine Niogret, évoqué précédemment. De fait, Mordred est en quelque sorte « l'échantillon test » que manipulent et instrumentalisent des femmes de pouvoir qui se servent de lui comme pour montrer au mieux les dégâts d'une trop grande exposition à l'explication rationnelle et scientifique.

D'une certaine manière, Mordred, marqué par le surnaturel considéré dans son sens le plus général, court après ce qui, au Moyen-Âge, était considéré comme féérique ou merveilleux. Le Mordred postmoderne, façonné par des Dames d'un genre nouveau, lutte

---

<sup>843</sup> « L'enfant avait un visage fin et délicat, et un regard profond et pénétrant, avec un œil de couleur violette et l'autre de couleur verte. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 20.

<sup>844</sup> RIO, Michel, *Arthur*, op. cit., p. 10.

<sup>845</sup> *Ibid.*

non plus pour un idéal courtois, mais plutôt pour un ré-enchantement du monde. Et plus précisément pour un ré-enchantement rétroactif. La source de la réaction des femmes de pouvoir, c'est justement un désenchantement du monde<sup>846</sup>, au sens où Max Weber l'a défini.

De ce point de vue, on ne peut que regretter Steinbeck n'ait pas fini *The Acts of King Arthur and His Noble Knights*. Le narrateur y explique en effet dès la première partie que Morgane est en contact avec le désenchantement du monde le plus prosaïque : la mort. « *Igraine's third daughter, Morgan le Fay, was too young for marriage. She was put to school in a nunnery, and there she learned so much of magic and necromancy that she became a mistress of these secret matters.* »<sup>847</sup> Une association entre un Mordred et une telle Morgane eût probablement donné quelque chose d'intéressant... D'autant que pour les œuvres brochant une geste mordretienne, on constate que le désenchantement du monde n'est plus considéré comme un progrès social, mais plutôt comme une dégénérescence. On retrouve là le manichéisme inversé qui était à la base de la constitution de l'entité postmoderne « Mordred ».

C'est ainsi que Mordred, dans le *Morgane* de Michel Rio exécute le plan de sa mère parce que l'idée organisatrice du royaume de Logres, la Table Ronde, n'est plus unificatrice, n'est plus fonctionnelle — du fait même d'Arthur et des autres chevaliers :

« *Mais bientôt, écrit l'auteur, celui-ci [Mordred], poussé par la déception et la colère devant cette victoire de la passion et du désordre sur l'esprit et la loi, victoire réveillant en lui une rancœur ancienne contre l'égarément de la chair dont il avait été le produit et la victime, se mit à haïr Arthur et Lancelot à cause de leur folie et de son dérisoire motif, une chienne vieillissante toujours en rut, les rendant à ses yeux indignes de la Table Ronde.* »<sup>848</sup>

Pareillement, dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, le plan dont Mordred est le fer de lance est mû par un manque, par l'agonie d'un monde invisible. Comme le dit l'adjuvant de Mordred : « *Además, antes, hace mucho, veía hadas y sílfides de vez en cuando, pero ahora... Hasta las manzanas están perdiendo su sabor.* »<sup>849</sup> Mordred, marqué par ce monde

---

<sup>846</sup> L'expression provient initialement de la réflexion que Max Weber utilise en 1904 dans l'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme. « *Ce vaste processus de désenchantement [a] débuté avec les prophéties du judaïsme ancien et de concert avec la pensée grecque, [qui] rejetait tous les liens magiques d'atteindre au salut comme autant de superstitions et de sacrilèges.* » in WEBER, Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, [2010], Paris, Plon/Pocket, p. 117. L'expression est redéfinie en 1917, lors d'une conférence : « La profession et la vocation de savant » : « *il n'y a donc en principe aucune puissance imprévisible et mystérieuse qui entre en jeu et que l'on peut en revanche maîtriser toute chose par le calcul. Cela signifie le désenchantement du monde.* » in « Le savant et le politique ». Trad. COLLIOT-THÉLÈNE, éditions La Découverte, [2003], p. 83. L'expression convient parfaitement à cette facette du Mordred contemporain, engagé pour les forces féériques en détresse. La ligne « magique » envisagée par Weber correspond au merveilleux médiéval réévalué à l'aune du New Age et du *channeling* de la Patrie perdue.

<sup>847</sup> « La troisième fille d'Igraine, la fée Morgane, était trop jeune pour se marier. Elle fut mise à l'école dans un couvent, et elle y apprit si bien la magie et la nécromancie qu'elle devint maîtresse de ces questions secrètes. » Trad. ori. D'après STEINBECK, John, *Acts of King Arthur and His Noble Knights*, op. cit., p. 11.

<sup>848</sup> RIO, Michel, *Morgane*, op. cit., p. 186.

<sup>849</sup> « En plus, avant, il y a longtemps, on voyait des fées et des sylphides de temps en temps, mais maintenant... Même les pommes perdent leur saveur. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPÈRE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 197.

féérique, onirique, ou plus simplement surnaturel, est dans l'urgence de la réaction : sauver le monde suprasensible est une nécessité pressante. Ainsi, dans les *Récits de Farengoise*, là où Imma Mira Sempere utilisait un personnage secondaire pour justifier par procuration l'application du plan qu'incarne Mordred, Tommy Lee-Baik utilise le point de vue interne et une narration à la première personne. Le passage à l'acte de Mordred devient un impératif kantien visant une fin mystique<sup>850</sup> : « *Il nous reste peu de temps. La magie se meurt, et ses croyances avec. Nous entrons dans une nouvelle ère, où il n'est plus de place pour les anciens Dieux, les anciens codes... Il ne me reste plus beaucoup de temps avant que tout s'écroule.* »<sup>851</sup> L'association entre Mordred et une foi non chrétienne n'est pas une originalité du corpus contemporain. Déjà dans le *Didot Perceval*<sup>852</sup>, Mordret, une fois au pouvoir, interdit la messe dans le royaume de Bretagne. Mais s'il impose l'apostasie au monde arthurien, il est intéressant de voir que dans le corpus moderne, il impose l'apostasie chrétienne pour imposer une foi antérieure.

Progressivement, dans les œuvres de la postmodernité, les fées sont ainsi victimes du monde arthurien, associé à la rationalité, au monothéisme catholique ou à la mise en place d'un système juridico-politique qui a provoqué comme un effacement du monde folklorique, où les fées étaient toutes-puissantes. Pour la geste mordretienne postmoderne, l'arthurien est moderne, tourné vers l'avenir et faisant table rase du passé, alors qu'il serait au contraire souhaitable de le remettre sur la table, en intégrant à la Table Ronde les traditions fondatrices oubliées.

Dans les motifs de la révolte mordretienne, dans sa collusion avec le développement de personnages féminins d'autorité, on retrouve alors l'influence du New Age avide de nouvelles spiritualités et du goût postmoderne pour des formes de religiosité antérieures à l'hégémonie du christianisme. À Mordred sont liés progressivement des motifs du substrat celtique, comme si une ancienne forme de religiosité pouvait contrebalancer le désenchantement du monde. Que Mordred puisse s'appeler Gwidion ou Medrawt, qu'il attende l'avènement d'anciens dieux oubliés, qu'il ait les caractéristiques des druides... entre dans ce que Georges Bertin définit comme le néo-celtisme, sous-catégorie de la néo-chevalerie typique d'un Nouvel âge post-moderne. « *Si notre connaissance de la culture celte reste minimale du point de vue des sources conventionnelle, le Nouvel Âge a rebâti une tradition celtique complète, adaptée d'une spiritualité plus ancienne* »<sup>853</sup>, explique-t-il, Mordred appartient donc à « *cette nébuleuse mystico-ésotérique* »<sup>854</sup>. Le New Age apparaît alors comme une revivification du Moyen Âge. L'ancien, et même l'antique, sont ce qu'il a de plus « nouveau ».

---

<sup>850</sup> Ce n'est pas pour rien que les ennemis de Mordred constituent une sorte de secte, de cabbale et qu'ils se nomment les « Décroisés » ... Tommy Lee-Baik ajoute donc à ce conglomérat religieux et mystique toute l'atmosphère fantasmée et légendaire de l'Ordre des Templiers.

<sup>851</sup> LEE-BAÏK, Tommy, *Les Récits de Farengoise*, op. cit., p. 136.

<sup>852</sup> Nous n'avons malheureusement pas pu intégrer cette œuvre au corpus, nous renvoyons donc aux études qui y sont relatives, et notamment à l'article de « Mordred, « traître scélératissime » : inceste, amour et honneur aux XIIe et XIIIe siècles », art cit.

<sup>853</sup> BERTIN, Georges, op. cit., p. 160.

<sup>854</sup> *Ibid.*

Dès l'incipit de *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, le narrateur explique la contiguïté entre désenchantement du monde, nécessité des femmes-fées de le ré-enchanter, et plan d'action. À propos de Morgause, en effet, on nous explique que « *Quiso dejar el cerco místico de Ávalon para viajar al mundo del otro lado de las aguas, entrar en el Juego de este Eon para intentar descubrir el modo de ayudar a su querida patria y aun esperaba que su influencia fuera provechosa.* »<sup>855</sup>

Dans *Bankgreen*, tous les événements orchestrés par les Runes, tendent ainsi à l'élaboration d'un système de communion spirituelle pour les laissés pour compte de la planète. Tout débute finalement par une injustice, ou du moins par ce que Lyve, l'une des Runes, considère comme telle. Mordred, parce qu'il tue partout dans le monde, devient le sujet de communication télépathique que développent les Shores. Parce que la planification est une succession de cause à effet, on constate la logique suivante : plus le temps passe, plus il tue d'enfants Shores, plus les Shores adultes essaient de communiquer par communion mentale, plus le système de communion mentale que mettent en place des Runes à la disposition des Shores est maîtrisé par ces derniers, plus on tend vers l'exil et l'éviction pré-programmés de Mordred.

Ainsi, la lutte entre Guenièvre et Morgane, dans *Graal Théâtre*, lutte dont Mordred n'est qu'un plan parmi d'autres, a aussi des rebondissements spirituels. En effet, lorsque la conspiration de Morgane autour de la Fausse Guenièvre a échoué, c'est-à-dire après l'acte VII, nous apprenons que la conspiration de la fée est tombée à l'eau à cause d'une « *drogue des chrétiens.* »<sup>856</sup>. La Morgane de Florence Delay et Jacques Roubaud est ainsi à rapprocher de la Morgane de Michel Rio, qui dans la formation qu'elle donne à Mordred « *s'inspir[e] des pires obscurités du christianisme...* »<sup>857</sup>. Il est intéressant de constater que c'est le même type d'argument d'opposition religieuse qui apparaît dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*. En effet, dans le roman d'Imma Mira Sempere, Guenièvre intègre à sa réflexion politique une opposition des systèmes religieux qu'elle et ses pairs Morgause et Morgane incarnent. Mordred est, à l'en croire, un représentant d'un paganisme dépassé et suranné. Dans l'épisode précédemment cité, lorsque Guenièvre essaie de convaincre le jeune homme de lui laisser passer l'épreuve du Miroir, alors qu'il lui rappelle que lui, chevalier émérite, a échoué, elle répond : « *Pero la diferencia es que tú eres un pagano de la estirpe de Avalon y yo soy una cristiana verdadera, no una ritualista de esas que tanto aborreces...* »<sup>858</sup>

Mordred devient dès lors une machine infernale, dédiée, dans certains types de réécritures postmodernes, à une lutte non plus politiquement universelle mais plutôt *générée* et spirituelle. Or, l'instrumentalisation de Mordred, sa manipulation par des

---

<sup>855</sup> « Elle voulut quitter le cercle mystique d'Avalon pour voir le monde au-delà des mers, entrer dans le Jeu de cet Eon pour tenter de découvrir un moyen d'aider sa chère patrie et elle espérait encore que son influence lui fût profitable. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 12.

<sup>856</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 458.

<sup>857</sup> RIO, Michel, *Morgane*, op. cit., p. 109.

<sup>858</sup> « Mais la différence, c'est que toi tu es un païen de la lignée d'Avalon, alors que moi, je suis une véritable chrétienne, pas l'une de ces ritualistes que tu détestes tant... » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 250.

femmes de l'ombre, provoquent sa simplification. Son rapport aux autres se focalise sur l'utilité ou non de chacun à sa lutte, à la lutte des personnages d'autorité. Si Mordred se bat, par procuration, pour le monde non humain ou passéiste, n'est-il pas condamné à perdre ? N'est-il pas condamné à être leurré par des chimères sur une chimère autre, utopique et inatteignable ?

### 2.2.3. Mordred, la Mère et la Patrie perdue

Dans les œuvres de la postmodernité, l'instauration d'une continuité entre Mordred et une autorité féminine provoque donc le transfert du but de cette dernière vers la quête mordretienne. Nous avons jusqu'à présent utilisé ce terme médiéval de *quête*, mais compte tenu de l'opposition stricte que l'on vient de noter entre les destins de Perceval et de Mordred, se pose la question de sa pertinence. Si Perceval abandonnant sa mère la Veuve Dame est définitivement associé, pour la postmodernité, au terme de *quête*, qu'en est-il d'un jeune homme qui ne cesse de rejoindre la sienne ? Qui, au lieu de trancher le lien maternel — provoquant comme Perceval la mort de sa mère — n'a de cesse de chercher, d'une manière ou d'une autre, à la maintenir vivante et présente dans le royaume de Logres ?

La quête médiévale, la *queste*, qui dans les textes du Moyen Âge permettait au héros de se réaliser, de trouver un équilibre entre ses identités privée et publique, n'est pas celle que suivent certains Mordreds, parmi les plus contemporains. À cause de l'imprégnation du but entre Morgause / Morgane / ou autres équivalents, et Mordred, on constate que les aventures de ce chevalier atypique tiennent plus de l'ordre de la *mission* — et c'est une distinction essentielle.

En effet, la *quaesita* est l'action de « chercher » quelque chose, elle est donc tournée vers le résultat plus ou moins indéfini, plus ou moins hasardeux de la mise en marche du héros, tandis que l'action de la *missio* est bien celle « d'envoyer chercher / faire ». Cette action-là est déléguée par une personne qui sait exactement ce vers quoi le héros doit se diriger et enquêter. La mission est moins une quête qu'une enquête, son but est défini, ce n'est plus l'identification — c'est là que s'explique la lutte de Mordred vue précédemment contre l'identification issue du système identitaire chevaleresque — des coupables, pourrait-on dire, qui est l'objet de la narration, mais plutôt le comblement d'un déséquilibre qu'ils ont provoqué.

La symbiose perdue entre Mordred et la femme de pouvoir a certes été causée par la fin de l'enfance insouciant et innocent ; cependant, les conséquences en sont bien plus générales. Dans le *Mordred* de Justine Niogret, par exemple, c'est tout un système civilisationnel qui a chuté parallèlement à cette rupture. Ainsi, la scission provoquée par la venue d'Arthur à la demeure de Mordred et Morgause conduit *in fine* à la disparition de toute la science d'Avalon. Le fait que Mordred a « été envoyé » dans le monde arthurien, *missionné* par Morgause — qui, comme on l'a vu précédemment, avait une forme de prescience — révèle au grand jour la rupture entre un Avallach idyllique et un Avallach pourrissant. Lorsque le Mordred qui a été blessé au rein se confie, il explique : « *Ma mère*



*s'en est retournée en Avallach... Et l'Avallach est parti et je suis un cadavre à la main sans force. »*<sup>859</sup>

Ce lien de cause à effet est intéressant car il rend compte de la personnification de l'île ou plus généralement de la région merveilleuse. Dans la première phrase on a bien un sujet personnel : « ma mère » qui régit un verbe de mouvement « retourner à » sous sa forme pronominale ; tandis que dans la seconde, c'est paradoxalement un sujet impersonnel « Avallach », une région, qui régit le parasynonyme du premier verbe de mouvement « partir ». La première phrase, sur le rythme de l'alexandrin, permet d'associer par assonance les sons [è] (« mère ») et [a] (« ma » et « Avallach ») alors que dans la deuxième, une assonance en [i] (dans « parti » et « suis ») permet de séparer les répétitions des [a] de « Avallach » et de « cadavre ». Il y a phonétiquement une rupture entre la femme-fée et le fils qui correspond au départ du fils du lieu protecteur originel, comme il y a une rupture entre la thématique maternelle du [a] et sa thématique morbide.

Cette association entre la mère et l'île des pommes et, par conséquent, entre la séparation d'avec la mère et celle d'avec le lieu, est fréquente dans les réécritures qui font de Mordred un héros postmoderne. Cette affiliation, dans tous les sens du terme, est d'autant plus évidente dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon* puisqu'elle se construit dès la première de couverture. L'image de la patrie-nourricière ne peut être plus directe que celle construite par Imma Mira Sempere, dès le sous-titre de son roman : Mordred est le « fils d'Avalon ». Le premier volume de ce que Mira Sempere avait apparemment construit comme une série s'intitule bien « *Hijo de Ávalon* ». L'auteur, comme pour ne laisser place à aucun doute possible, triple cette image de la Mère-Patrie. Le sous-titre apparaît sur la première de couverture, mais aussi sur la page de garde en page 5 et enfin avant le prologue, en page 7. Il est curieux de voir à quel point la rupture avec la Mère-Patrie est développée, en ce qui concerne Mordred, par des œuvres postmodernes alors que la postmodernité est justement l'ère placée sous le signe de la mondialisation et de la fin des patries...

Par exemple, on constate que dans le *Rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda* de Pablo Mané, c'est « l'arthurianisation » de Gareth, le plus jeune frère de Mordred, le reniement de son identité d'îlien originaire d'Orkney, qui provoque sa disparition en tant que personnage. Il est le premier des cinq frères à se voir dédier un chapitre, mais il est absent du dénouement du livre. Comme il est expliqué :

*« Gareth era el menor de los hijos del Rey de Orkney. A los dieciséis años se sintió ya en condiciones de entrar en la corte del Rey Arturo, su tío. Como algunos de sus hermanos aparecerán mas tarde en este relato, quizás resulte de interés adelantar que Sir Gareth era medio hermano de Mordred, porque ambos tenían la misma madre, que era hermana del Rey Arturo. ... La reina sentía especial afecto por el menor de sus hijos, de modo que no deseaba que abrazase la vida de caballero armado, siempre arriesgada y a menudo causante de una muerte que, no por resultar heroica dejaba de ser tal. Pero si Gareth había*

---

<sup>859</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 116.

*resuelto no resignarse a ser siempre un simple isleño, sino dar que hablar al mundo merced a sus hazañas.»<sup>860</sup>.*

Gareth, arthurianisé de cœur, revendiquant, à la manière de Perceval l'identité de « chevalier arthurien » et rejetant son identité de « *isleño* », dont le caractère péjoratif est redoublé par l'adjectif qualificatif antéposé « *simple* », sera l'un des premiers fils de Morgause à disparaître de l'univers diégétique. La rupture avec ses origines, son départ pour Camelot, centre national et idéologique, ne lui est pas favorable. En revanche, Pablo Mañe fait de Mordred le seul des fils de Morgause qui ne s'intègre pas au système arthurien. Mordred sera donc celui qui persistera le plus dans l'univers diégétique.

Ainsi la rupture de Mordred et du sol nourricier n'est pas à considérer comme un bien-fondé pour l'individu que doit devenir Mordred. Au contraire, cette séparation d'avec la figure maternelle ou d'avec toute figure d'autorité, et ce départ du sol originel sont sources d'un manque, d'une sorte de trahison de la part du monde arthurien. Pour un Mordred postmoderne, retrouver les traces de son enfance, les traces de la symbiose rompue, signifie *in fine* renouer avec l'âge d'or retrouvé, mythique et mythifié. Mordred est donc un exemple des héros de ce que Georges Bertin nomme « *les romans de la quête au Nouvel âge* »<sup>861</sup>, dont l'une des caractéristiques principales réside dans « *l'importance des images de la Mère, de la nature englobante et divine, d'une transcendance immanente qui rattache ces récits au régime mystique des images, quand la surabondance des schèmes féminins (la nuit des chamans) vient entrer en résonance avec le besoin d'intériorité du héros, de retrouver les sources de son anima au creux de l'intimité de la substance matricielle.* »<sup>862</sup>

Reprenons le cas du *Mordred* de Justine Niogret. Nous avons vu avec le passage précédent que Mordred évoquait la séparation d'avec l'Avallach comme un départ de celui-ci, par le biais du départ de la mère. Or, le lecteur n'a jamais assisté au départ de Morgause pour l'Avallach. En revanche, c'est à celui du Mordred enfant de la maison de Morgause pour le château d'Arthur qu'il a assisté. Les adieux entre l'enfant et la mère, provoquant la prise de conscience sur les raisons et les conséquences de ladite rupture, permettent à Mordred d'expliquer à haute voix et de manière extrêmement volubile<sup>863</sup> le

---

<sup>860</sup> « Gareth était le plus jeune des fils du roi d'Orkney. À seize ans, il se sentit en âge d'entrer à la cour du roi Arthur, son oncle. Comme certains de ses frères apparaîtront plus tard dans ce récit, il peut être intéressant d'ajouter que Sire Gareth était le demi-frère de Mordred, parce que tous les deux avaient la même mère, qui était sœur du roi Arthur... La reine avait une affection toute particulière pour le plus jeune de ses fils, de sorte qu'elle ne souhaitait pas qu'il embrassât la vie de chevalier, toujours dangereuse et provoquant le plus souvent une mort certaine, puisque pour accéder à l'héroïsme il fallait perdre la vie. Mais Sire Gareth était décidé à ne pas rester un simple îlien, mais bien plutôt à donner des raisons au monde pour parler de ses prouesses. » Trad. ori. D'après MAÑE, Pablo, *El Rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda*, op. cit., p. 63.

<sup>861</sup> BERTIN, Georges, op. cit., p. 154.

<sup>862</sup> *Id.*, p. 159.

<sup>863</sup> En effet, Justine Niogret glose l'extrême importance du quasi monologue que livre Mordred de manière tout à fait factice (on aurait du mal à imaginer un dialogue équivalent dans la vie réelle). Pour se prémunir de la facticité de son système narratif à ce moment précis, elle fait du mire, le destinataire premier de Mordred, lors de sa tirade, une sorte d'hypostase du lecteur, destinataire second. Exactement comme le mire, le lecteur pourrait dire « *C'est la première fois que je [l]'entends parler autant, Mordred. Je [l]e pensais taiseux.* » D'après NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 114.

tarissement des savoirs surnaturels d'Avallach. Si la relation mère / fils était métonymique de l'île, de ses acquis et de sa sagesse, la fin de leur connivence est synonyme de déclin de l'île et de tout ce qui y a trait.

C'est la raison pour laquelle Mordred explique à son mire (alors qu'il lui demande pourquoi, pour soulager sa blessure, il n'a pas fait appel aux soins ancestraux de Morgause) :

« *L'Avallach a été abandonné. Je me souviens de mon enfance, de ces tableaux de vignes, des brumes crues du très petit matin, de mes chaussures noires de boue grasse, comme les sabots des bœufs dans les marais. L'été était fort, le soleil rongait les arbres et cela était bon... Les maladies et les douleurs étaient vaincues par la joie, le soleil et les fruits ; parce que nous les avons appris, parce qu'ils étaient à nous, autant que nous étions à eux... Nous étions tous ensemble. Mes souvenirs de petit garçon sont loin, vertiges de précipice : il me faut tant me pencher pour seulement les apercevoir* »<sup>864</sup>.

Il est intéressant de voir que par la bouche de son héros, l'auteur glose elle-même les images qu'elle avait mobilisées pour aborder l'enfance de Mordred, images étudiées précédemment<sup>865</sup>. Le lecteur découvre dans ce passage une diatypose qui donne à l'analyse psychologique de Mordred un caractère spiralaire, qui double et redouble inlassablement le moment — tu mais pourtant surreprésenté — du départ définitif de Mordred pour la Cour d'Arthur, et donc la séparation irrémédiable entre Morgause et son fils, entre la région fortunée et son ancien habitant. En effet, l'absence de complément d'agent dans la première phrase ci-dessus citée<sup>866</sup> est révélatrice. Un complément d'agent devrait être obligatoire, il subit pourtant une ellipse. Le verbe « abandonner » a une rection trois : quelque chose est abandonné quelque part par quelqu'un. Or ici Mordred, devenant en quelque sorte narrateur second d'un fait qui semble un épiphénomène, utilise une parataxe entre les idées de l'abandon de l'Avallach et l'expression la plus intime du je : le souvenir. L'ellipse du lien logique entre les deux phrases juxtaposées métaphorise le non-dit, l'indicible entre les raisons de l'existence de Mordred et son départ de la cahute de Morgause pour accompagner Arthur.

Alors que l'Avallach est supposée — comme l'explique Geoffroy de Monmouth à qui l'on doit l'une des premières descriptions du lieu dans la *Vita Merlini* — être une île où « *Bis gerit estatem bis ver bis colligit uvas / Et fructus alios nitidis gratissima gemis / Atilis eterno producit uere uirentes / Flores et frondes per tempora cuncta uirendo/ Insula pomorum que fortunata uocatur* »<sup>867</sup>, le départ de Mordred de cette terre nourricière provoque leurs déclins respectifs. L'Avallach d'un Mordred blessé ne peut être que

---

<sup>864</sup> *Id.*, p. 116.

<sup>865</sup> Cf. 2.2.2, p. 239.

<sup>866</sup> Nous nous permettons de la rappeler succinctement : « *L'Avallach a été abandonné.* »

<sup>867</sup> « L'été et le printemps y arrivent deux fois, et on y récolte deux fois le raisin, et d'autres fruits encore plus beaux que des gemmes, il s'y produit tant de verdure dans un printemps éternel, tant de fleurs et de feuilles éclosent tout au long des saisons, que cette île aux pommes est appelée "fortunée" ». Trad. ori. D'après MONMOUTH, Geoffroy, *Vita Merlini*, op. cit.

mortifère : « *Sa [de l'Avallach] médecine... ne fait que porter les agonisants là où plus rien ne les touche. Elle tue autant qu'ils en ont l'envie, et voilà tout son pouvoir.* »<sup>868</sup>

Il faut noter le renversement qui s'opère, d'un point de vue strictement mordretien, entre la symbolique de l'Avalon pour les textes médiévaux et pour les textes postmodernes. Pour la matière de Bretagne médiévale, l'île féérique par excellence est une enclave non humaine où l'humain peut se réfugier et se livrer à la loi du plaisir, des arts, en un mot à la culture de l'atemporel quel qu'il soit. Pour la majorité des œuvres postmodernes du corpus, Avalon n'est plus capable d'être un refuge ni même un simple abri. Entre ces deux périodes, il a un effet miroir de la modernité, tournée vers le progrès, la science et la rationalité de tout raisonnement. Ainsi, la postmodernité se livre à une re-création d'un Avalon moribond pour lequel lutte Mordred. C'est le résultat littéraire du désenchantement du monde par excellence féérique. L'arthurien devient une maladie moderne qui a gangréné l'âge d'or du monde féérique, qui n'est plus du tout un lieu d'immortalité mythique, mais bien une sorte de tombeau.

On constate que l'association entre la modernité subie par Mordred et l'image de la maladie de l'île chérie est fréquente dans les œuvres postmodernes qui font de Mordred un héros positif ou pathétique. En effet, là où Justine Niogret utilise la topique médicale pour évoquer le déséquilibre psychique et donc sociétal dont Mordred est la victime et l'orchestrateur Imma Mira Sempere, elle, utilise dans *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, celle du sang, comme si Avalon était une nouvelle terre aux « *venas abiertas* »<sup>869</sup>.

Dans le roman catalan, la rupture avec l'Avalon a été provoquée par une bâtardise au sens premier du terme. Le mélange entre les gens d'Avalon et « les chrétiens si chers à Merlin »<sup>870</sup> a provoqué un affaiblissement du sang ancien. La rupture entre la mère et le fils est mise en écho par la rupture dans la continuité de la pureté avalonienne, laquelle apparaît par un truchement habile dans le roman d'Imma Mira Sempere.

En effet, le lecteur sait dès le premier chapitre que Morgane a été exilée en Avalon et qu'elle a interdiction de voir son fils. Leur rencontre, en tant qu'événement diégétique, ne peut donc être qu'illégale ou indirecte. Imma Mira Sempere, pour mieux rapprocher la rupture du couple Mordred / Morgane et l'agonie d'Avalon, met en place un moment de communicabilité troublée, comme souillée par les interférences que le monde arthurien a glissées entre eux. La séparation du fils et de la mère fait qu'ils n'ont pas la même expérience de la modernité arthurienne. Et c'est ce qui rend impossible la communication entre eux : « *Escúchame, porque no tengo tiempo. Si hubieras visto lo que yo... Créeme si te*

---

<sup>868</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 116.

<sup>869</sup> Nous empruntons cette image à l'essai d'histoire politique d'Eduardo Galeano, *Las Venas abiertas de América latina*, essai qui pour le monde hispanique n'a pas d'équivalent plus célèbre. Galeano en 1971 y explique et y analyse le pillage systémique des ressources naturelles du sous-continent américain depuis la Conquête et la mise en place des Empires coloniaux jusqu'à la mainmise étatsunienne et sa captation par le chef de file du bloc capitaliste. Nous verrons plus en avant à quel point le parallèle, toute proportion gardée, bien sûr, entre le rapt des ressources de l'Amérique latine par les modèles impérialistes et la sclérose d'Avalon par le régime arthurien est similaire.

<sup>870</sup> « *los cristianos, cuya compañía tanto gustaba frecuentar últimamente.* », « les chrétiens, dont dernièrement il appréciait tant la compagnie. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 11.

*digo que el crepúsculo de toda vida no es lo peor que puede sucedernos, hijo...»*<sup>871</sup>La rupture entre la mère et le fils, entre l'ancien Avalon et l'Avalon déchu, est marquée par l'utilisation répétée des points de suspension, comme si la communication télépathique était réellement rompue — à l'image d'un dysfonctionnement téléphonique. Dans ces trois phrases, le caractère définitif, irrémédiable d'une résorption de ladite rupture apparaît essentiellement par la « *forme en ra* ». L'utilisation du subjonctif plus-que-parfait est, en castillan, la marque la plus haute de l'impossibilité. Le fils et la mère sont donc grammaticalement séparés par le « *hubieras visto* », et le sont d'autant plus que le « *yo* » apparaît alors qu'il pourrait être éliminé. Si l'on recompose la phrase que Morgane s'apprêtait probablement à dire, on obtient : « *Si hubieras visto lo que yo he visto* » : le pronom personnel sujet de la première personne est une forme emphatique, nullement nécessaire à la syntaxe. Le matérialiser dans la phrase est donc bien une manière d'accentuer encore la différence d'expériences entre le locuteur et l'interlocuteur. Or, ce sont là les dernières paroles que Morgane prononce dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*. Ce sont donc les dernières paroles marquant définitivement la rupture entre les deux personnages, entre l'envoyé d'Avalon en royaume arthurien et l'incarnation de l'île moribonde.

Remarquons d'ailleurs que c'est par le biais détourné de la magie onirique, par le moment psychique de rupture inconsciente (le rêve), que la rupture physique et géographique entre le fils et la mère (la séparation) est temporairement réparée. Le narrateur explique que le dialogue que nous venons de voir a lieu lors d'un songe. « *En su tienda, el príncipe se revolvía en la esterilla sin lograr conciliar el sueño. En un momento, sintió que un vértigo lo envolvía y se lo llevaba... Tanto podía estar en las entrañas de la tierra como bajo una noche estrellada. ... la habló como si no se sorprendiera, como si no hiciera tiempo desde la última vez que se vieron.* »<sup>872</sup>Ce moment du rééquilibrage de la symbiose mère / fils est déterminant, d'un point de vue diégétique. Le passage ci-dessus cité se situe juste après qu'Arthur a fait faire à son fils le tour des terres nouvellement reprises par les guerriers de la Table Ronde aux Pictes, dans un chapitre justement nommé « *Reconocimiento de las tierras* »<sup>873</sup>.

De fait, Mordred est visité en songe par sa mère. Le discours de Morgane est clair, Mordred ne doit pas se laisser bernier par l'apparent bien-être et le bonheur des travailleurs qu'il a observés avec son père. « *Su cada vez más espesa sangre, sus leyes, lo están complicando todo...* »<sup>874</sup>. La topique scène de « reconnaissance » des terres, qui passeront du roi au prince dans le processus d'héritage, est donc basée sur une reconnaissance implicite, impossible à faire, mais devant être faite. Il ne s'agit plus seulement d'un tour de reconnaissance d'une partie géographique *in presentia*, mais

---

<sup>871</sup> « Écoute-moi car je n'ai pas beaucoup de temps. Si tu avais vu ce que j'...Crois-moi quand je te dis que le crépuscule de toute vie n'est pas la pire chose qui puisse nous arriver, mon fils... », *Id.*, p. 138.

<sup>872</sup> « Dans sa tente, le prince se retournait sur son lit de camp sans réussir à trouver le sommeil. A un moment, il se sentit pris d'un vertige et sombra... Il pouvait être au cœur des entrailles de la terre tout autant que sous une nuit étoilée... il lui parla sans surprise, comme si une éternité ne s'était pas écoulée depuis la dernière fois qu'ils s'étaient vus. » Trad. ori. *Id.*, p. 136-137.

<sup>873</sup> « Reconnaissance des terres ». *Id.* p. 130.

<sup>874</sup> « Leur sang chaque fois plus épais, leurs lois, compliquent tout ». *Id.* p. 138.

plutôt d'un éveil de la sensibilité de Mordred à ses vraies terres *in absentia*, celles de sa mère, celles d'Avalon. Et comme par hasard, si c'est contre une sorte de dégénérescence sanguine que le met en garde sa mère dans son rêve, Mordred est réveillé par l'irruption dans la tente d'Arthur d'un homme blessé dont la plaie est sanguinolente : « *El hombre rompió a llorar desconsoladamente. Se alzó la camisa y enseñó una cicatriz que aún sangraba.* »<sup>875</sup>. L'image du sang, chez Imma Mira Sempere, est métaphorique de l'état de l'Avallach, de l'état de la pomme — qu'elle soit de l'or de la discorde ou rouge de poison<sup>876</sup> — d'Avalon et plus généralement du monde associé à l'enchantement.

Dans cette association entre la région originelle de Mordred, moribonde car abandonnée et abandonnée car moribonde, on constate que l'image de la maladie remplace l'image médiévale de la terre *gaste*.

Dans *Graal Théâtre*, la fin de Logres est provoquée par Morgane et par deux causes. Mordret n'est que la face visible de son plan, le trompe-l'œil comme l'on disait précédemment. En effet, Mordret est envoyé à Logres seulement lorsque Morgane a réussi à enchanter Lancelot pour qu'il tombe amoureux de Guenièvre. Dans le dernier acte de la pièce, « la tragédie de Mordret », pour en parodier le titre, est qu'il est le résultat de passions, de maladies d'amour, celle d'Arthur et d'Anna d'abord, puis celle de Morgane exilée en Avalon pour Arthur ; alors qu'à lui, toute passion est refusée. Il faut alors qu'il souffre non plus pour un amour terrestre, mais plutôt pour une idée, pour la projection future d'autrui qui cherche à réactualiser un passé parfait. Mordret a pour mission (indirectement, certes) de rétablir une transcendance, une sublimation des libidos terrestres.

C'est là que l'entreprise monstrueuse de réécriture de Florence Delay et Jacques Roubaud prend tout son sens quant à la manipulation de Mordret par Morgane. En effet, puisqu'il s'agit d'une réécriture, les deux auteurs jouent en permanence sur l'alternance entre hypotextes / hypertextes et inversent constamment les notions de passé et de futur.

Résumons brièvement.

Merlin et Morgane sont doués de prescience, car ils savent à la fois l'avant du tissu diégétique de la matière de Bretagne et son après, ils sont des personnages à la frontière de l'analyse littéraire incarnée. Une Morgane proche des Morganes originelles des textes de Geoffroy de Monmouth, déplore sa rupture avec Arthur. Son amour pour son frère est une jalousie malade, jalousie qu'elle comblera seulement, d'un point de vue

---

<sup>875</sup> « L'homme éclata en pleurs, impossible à consoler. Il releva sa chemise et révéla une plaie qui saignait encore. » *Id.*, p. 139.

<sup>876</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud jouent avec cette ambiguïté du fruit métonymique de l'île de Morgane. A la fois pomme de discorde et pomme de passion. En effet, alors que Morgane met en place son dernier plan, celui qui va réussir et mener à la bataille de Salesbières, elle empoisonne Lancelot. Cet empoisonnement est cependant rapporté par une parodie de l'épisode de la pomme de la discorde. La scène 4 de l'acte VIII s'intitule « les Trois Grâces ». Là où Athéna, Héra et Aphrodite rivalisaient pour être désignées par Pâris comme la plus belle, les auteurs imaginent une situation où Lancelot, endormi dans le lieu 4 - « *Prairie* » - est réveillé car une pomme d'or tombe du pommier et réveille Lancelot. Il doit alors désigner la plus belle entre Morgane, Sibylle et la Reine de Sorestan. En désignant Guenièvre, il tombe dans le piège de Morgane, qui auparavant l'a enchanté (« *elle enchante l'endormi* ») et qui, jouant la mégère éconduite, feint la colère et l'emprisonne dans son château, le rendant fou. C'est là qu'il va peindre ses amours avec la reine, c'est là que Morgane logera son frère le roi Arthur quelques scènes plus tard.

extradiégétique, à la mort d'Arthur, puisqu'elle l'accueillera définitivement dans son royaume d'Avalon. Dans ce but, elle y reçoit le fils de son frère, lequel fils incarne l'amour de son frère pour son autre sœur, qu'à un point de vue métatextuel (et depuis la variante de Malory) son patron figuratif va absorber. On peut donc dire que, d'un point de vue métalittéraire, la Morgane de *Graal Théâtre* missionne Mordret en se séparant de lui pour qu'elle puisse retrouver son état d'avant le début de *Graal Théâtre*, c'est-à-dire l'état des Morganes qui ne souffraient plus du manque d'Arthur puisque dans les précédentes réécritures, abouties, elles y avaient accueilli leurs Arthurs respectifs. Dans le cas précis de *Graal Théâtre*, c'est la rupture avec les textes sources, finalement, que met en avant l'interconnexion de Mordret et de l'Avalon de Morgane. Le sacrifice nécessaire entre chaque œuvre et celles dont elle est issue, rupture traumatisante et passionnelle vis-à-vis de la source originelle, tournée vers un futur que l'on bâtit faussement comme le passé.

Ce jeu entre l'œuvre et ses sources se retrouve, à moindre échelle, dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon* d'Imma Mira Sempere. Nous l'avons déjà vu, la cible commune de Morgane et de Mordred, c'est la dégénérescence moderne et contemporaine de leur lignée antique. « *Adaptar las razas jóvenes a la nuestra no es posible. Del mismo modo que los traidores de nuestra ascendencia, Merlín y Arturo, debieran haber advertido que transformar lo antiguo en lo nuevo es pura degeneración* »<sup>877</sup>, résume Morgane à l'adresse de Mordred. Comme Florence Delay et Jacques Roubaud se réfèrent aux hypotextes de leur matière de Bretagne, avec le thème de la reverdie provinciale avalonesque / barcelonaise, Imma Mira Sempere mobilise celui de la *Renaixença* romantique barcelonaise, mouvement littéraire et pictural de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. Lorsque Mordred explique « *He aquí otro hilo del tapiz, otro color con el que todo esto podría ser revestido y vivificado* »<sup>878</sup>, le lecteur doit mettre cette déclaration en rapport avec la dédicace, dans le prologue, à « celui qui avait le pouvoir de connecter les fils du temps. »<sup>879</sup>.

Le personnage postmoderne de Mordred, dans le fond, confère le pouvoir de réorienter hypotexte et hypertexte. C'est ce caractère à rebours qui peut sembler étrange à première vue dans la mission mordretienne. À ce niveau, le *Mordred* de Justine Niogret est d'autant plus intéressant.

Le roman *Mordred* montre, en effet, que la symbiose originelle entre la femme-fée et le petit garçon, la symbiose constitutive, n'est bâtie comme telle que parce qu'elle s'évoque *a posteriori*, à rebours. La désignation de la terre originelle comme terre utopique est donc le résultat non pas d'un fait donné comme tel, mais bien d'une mystification, au sens le plus étymologique du terme. La puissance maternelle ou d'autorité manipule Mordred en le rendant *myste* d'une réalité présentée comme antérieure et mythique, abusivement dévoilée comme parfaite. Dans le fond, c'est ce qu'explique Merlin au jeune Mordred, en plein apprentissage de sa future mission de révolté, dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*

---

<sup>877</sup> « Adapter les jeunes générations à la nôtre n'est pas possible. De la même manière que les traîtres de notre parentèle, Merlin et Arthur, auraient dû comprendre que transformer l'antique en nouveau n'est que pure dégénérescence. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 138.

<sup>878</sup> « Je tiens là un autre fil de la tapisserie, une autre couleur avec laquelle tout cela pourrait être reverdi, revivifié. » *Id.*, p. 241.

<sup>879</sup> Cf. 2.2.3, note 903.

d'Imma Mira Sempere. Mordred est incité par le mage à « persévérer dans sa volonté d'être » : « *Les criaturas que perseveran en su voluntad de ser, se revisten a la fuerza del mito* »<sup>880</sup>, est-il noté. Le regard de Mordred, de fait, par sa relation avec la femme de pouvoir, avec l'Avalon pourrissant, est voilé par la strate mythique de l'âge d'or, qui permettrait prétendument d'échapper au délitement du présent arthurien moribond et maladif

De même dans le *Morgane* de Michel Rio, c'est bien pour lutter contre l'humanité contemporaine de Logres — considérée dans sa généralité par Morgane comme une maladie en soi, car porteuse de vieillissement, d'affaiblissement, voire d'amollissement intellectuel — que le personnage éponyme éduque Mordred à l'aide d'une mystification supposée vivifiante : « *Ainsi était-elle, dans son enseignement toujours entre la vérité et le mensonge. Car elle exposait à Mordred sincèrement ce qui l'avait révoltée elle-même dans le déterminisme de la matière, l'insignifiance et la disparition de l'être, tout en lui offrant un remède illusoire auquel elle ne croyait pas, l'idéal et la foi, en espérant que le fanatisme né de ce leurre positif serait encore plus destructeur que son propre désespoir.* »<sup>881</sup>

La mystification de l'âge d'or dans laquelle Mordred sert d'élément déclencheur est d'autant plus flagrante dans les œuvres hispaniques. Considérons par exemple le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, d'Imma Mira Sempere. Morgane est exilée à la périphérie du royaume, Avalon est une province sans le moindre pouvoir, exactement comme l'Orcanie victime des rapines des Pictes et qu'essaie tant bien que mal de régir Morgause. En revanche, la ville de Camelot est présentée à l'enfant par cette dernière comme « *la corte de Arturo... Es el centro de poder de la isla* »<sup>882</sup>. Comme Morgause et Morgane vis-à-vis de Mordred, Imma Mira Sempere mystifie et déguise alors les réalités politiques du contexte et du texte. La terre originelle est affaiblie et atteinte par l'hégémonie arthurienne, comme la Catalogne natale du lectorat cible du *Sir Mordred hijo de Ávalon* est appauvrie par le centralisme madrilène.<sup>883</sup> Il y a dans ce mysticisme, alliant néopaganisme et philosophie

---

<sup>880</sup> « Les créatures qui persévèrent dans leur volonté d'être se revêtent de la force du mythe. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 45.

<sup>881</sup> RIO, Michel, *Morgane*, op. cit., p. 110.

<sup>882</sup> « La cour d'Arthur... c'est le centre du pouvoir de l'île ». Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 25.

<sup>883</sup> On constate que l'attachement pour le personnage de Mordred d'une région excentrée par rapport à un cœur politique et conquérant est assez commun dans l'évolution de la persona mordretienne. Tyler R. Tichelaar explique que « *Scotland has a tradition that Arthur, rather than Mordred, was the one at fault...* », « l'Écosse a une tradition selon laquelle Arthur, plus que Mordred, est le coupable... » et nous ne pouvons que renvoyer à son étude dans le chapitre 9 (intitulé « Mordred, Scotland's Beloved King ») de la deuxième partie de son analyse *King Arthur's Children*. L'auteur, en retraçant l'évolution de la considération d'Arthur dans les annales écossaises (*The Northern Annals* ou encore *The Scottis Originale*), montre que « *The Scots were also upset that a Scot, Mordred, would be held responsible for Arthur's downfall. They said that Arthur was the actual traitor against Mordred because he, not Arthur, was the rightful king of Britain.* », « Les Écossais étaient également contrariés qu'un Écossais, Mordred, soit tenu responsable de la chute d'Arthur. Ils ont dit qu'Arthur était le véritable traître contre Mordred parce que lui, et non Arthur, était le roi légitime de Grande-Bretagne. » Et il note déjà l'ambiguïté qu'il pouvait y avoir entre Mordred et une affinité régionaliste en révolte dans le texte de Geoffrey de Monmouth : « *Scotland's negative view of King Arthur may largely be the result of Geoffrey of Monmouth's writings. In The History of the Kings of Britain, Arthur conquers Scotland, and later, it is the treacherous Scot Mordred by whom Arthur falls.* » « L'opinion négative de l'Écosse sur le roi Arthur peut, en grande partie, être le résultat des écrits de Geoffrey de Monmouth.



de la nature — ou du moins, ce qui est présenté comme tel : un rapt du langage mythique. Comme il y a un rapt de celui qui est supposé l'écouter. Considérons par exemple le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*. Imma Mira Sempere propage un néopaganisme mystifié autour des mythologies nordiques et scandinaves, *via* Greith, l'ami picte de Mordred, lequel, passif, se voit exposer un modèle religioso-philosophique : « *Yo trato de seguir el ejemplo de Oden, para ser un dios como él y poder llamar al Walhalla ni hogar. Ni Oden, ni Balder, ni Thor demandan mi obediencia, de hecho no me piden nada, tan sólo me ofrecen pistas para hollar su mismo camino.* »<sup>884</sup>.

Si l'on reprend la définition du mythe selon Barthes, le mythe a pour fonction de « *transformer un sens en forme* »<sup>885</sup>. Le mythe que crée la Morgane d'Imma Mira Sempere pour son fils, est un mythe mordretien créé par l'auteur pour son jeune lecteur, mais comme le fait Morgane (et Merlin) en mythifiant le mythe arthurien lors de la formation du héros, l'auteur catalane le fait en mythifiant le mythe catalan. Comme l'explique Barthes, la meilleure arme « *contre le mythe, c'est peut-être de le mythifier à son tour, c'est de produire un mythe artificiel : et ce mythe reconstitué sera une véritable mythologie.* »<sup>886</sup>

Imma Mira Sempere construit alors l'Avalon natal à l'image des mythes fondateurs de la Catalogne, eux aussi bâtis à rebours, comme nous le disions précédemment. L'île maternelle avec laquelle l'arthurien provoque sa rupture devient un Eden perdu : « *Ávalon*<sup>887</sup> *ha quedado en este lado y es el último oasis donde a duras penas logramos retener la avalancha de la nueva edad.* »<sup>888</sup> Mordred est alors un héros régionaliste et traditionaliste, l'incarnation d'une Barcelone en révolte. Dans le texte, désobéir à Arthur pour suivre l'orientation dictée par la mère, c'est désobéir, dans le contexte, à Mariano Rajoy<sup>889</sup>. C'est proposer, dans le contexte espagnol particulier, le mythe artificiel de la catalanité contre la nationalité. Ce n'est qu'en ayant cette équivalence en tête que l'on peut comprendre l'association entre Mordred / Morgane / Avalon et la spiritualité antique que

---

Dans *l'Histoire des rois de Bretagne*, Arthur conquiert l'Ecosse, et plus tard, c'est par le perfide Scot Mordred qu'Arthur tombe. » Trad. ori. D'après TICHELAAR, Tyler R., op. cit., p. 86.

<sup>884</sup> « J'essaie de suivre l'exemple d'Odin, pour être un dieu à son image et pouvoir appeler le Walhalla mon foyer. Ni Odin, ni Baldur, ni Thor ne demandent mon obéissance, en fait, ils ne me demandent rien, ils m'offrent simplement des pistes pour tracer ma propre voie. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred hijo de Ávalon*, op. cit., p. 198.

<sup>885</sup> BARTHES, Roland, « le mythe comme langage volé », in *le Mythe aujourd'hui*, in Roland Barthes : *Œuvres complètes*, tome I, op. cit., p. 699.

<sup>886</sup> *Id.*, p. 702.

<sup>887</sup> Avalon n'apparaît qu'*in absentia* et n'est décrite qu'à un seul moment, par une image paradisiaque : « *Los bosques de Ávalon, e íntimamente deseó poder estar en la isla cuando llegara la primavera... Sería maravilloso volver a encontrar las hojas, los arbustos floridos, las flores amarillas y azules, que parecen flotar sobre la tierra* », « Les bosquets d'Avalon, et intimement il souhaite pouvoir être sur l'île lorsque arriverait le printemps... Ce serait merveilleux de retrouver les feuilles, les arbustes fleuris, les fleurs jaunes et bleues qui semblent flotter sur la terre. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred hijo de Ávalon*, op. cit., p. 42.

<sup>888</sup> « Avalon est restée de ce côté et c'est la dernière oasis où, à grande peine, nous réussissons à ralentir l'avalanche du nouvel âge ». *Id.* p. 137.

<sup>889</sup> Membre du *Partido Popular* et Président du gouvernement espagnol entre 2011 et 2018, date à laquelle il est renversé par une motion de censure. En 2017, a lieu la crise provoquée par le référendum sur l'indépendance de la Catalogne. Ce référendum d'autodétermination à l'initiative du gouvernement régional de Catalogne est approuvé par le Parlement régional, mais Mariano Rajoy utilise l'article 155 de la Constitution espagnole pour dissoudre le Parlement régional catalan et convoquer des élections régionales en décembre 2017, élections remportées par le parti centriste *Ciudadanos*.

le Prince doit remettre en place. Nous avons vu que Morgause et Morgane le formaient à une religion malmenée par le christianisme d'Arthur. Mordred devait prendre en compte les anciens dieux abattus par la religion catholique portée par la Table Ronde : « *Hay otro tipo de dioses que los griegos denominan Cosmocratores o Arkontes... comentario de Morgause a Mordred.* »<sup>890</sup>. Ce système religieux helléniste prend tout son sens lorsqu'on se rappelle l'origine mythifiée de Barcelone — Kallipolis. Cette antériorité barcelonaise correspond à la cité idéale de Platon, Callipolis<sup>891</sup>.

Notons que la régionalisation de Mordred à laquelle procède Imma Mira Sempere n'est pas unique dans le corpus hispanique. Elle a son envers : si l'héroïsme d'un Mordred protagoniste passe par l'attachement à une région, la félonie d'un Mordred antagoniste peut passer par une rivalité régionale.

Pablo Mañe conçoit un clan mordretien mettant en place, pour déstabiliser le pouvoir et le système arthurien, une délation visant Lancelot non plus seulement basée sur son adultère avec Guenièvre, mais aussi sur ses éléments biographiques. Mordred et ses frères s'attaquent à Lancelot sous le couvert d'une logique et d'une unité régionaliste. « *No se interesaban tanto en la justicia como en el poder; y por eso odiaban particularmente al más poderoso noble de la corte de Arturo, es decir, a Sir Lancelot. Decían que no era un caballero inglés, sino vasco, puesto que era hijo del rey de Bayona; y sostenían que había escalado posiciones en la Orden de la Mesa Redonda en virtud de pecaminosas relaciones con la Reina Guenevere...* »<sup>892</sup> Le Clan d'Orkney semble, si l'on suit leur logique, plus logrien qu'un étranger. L'ascendance de Lancelot s'exprime ici par une finesse linguistique purement hispanique. Non seulement Pablo Mañe fait de Lancelot un héros basque, mais il oppose deux termes : *inglés* (terme associé à une nation dominante, centre névralgique du *condominium* qu'est la Grande Bretagne) et *vasco* (associé à une *comunidad autónoma* intégrée dans une entité nationale qui est l'Espagne).

Mordred est donc l'incarnation de la passion patriotique, du dévouement au lieu originel affecté par la modernité et dont « les veines sont ouvertes », comme disait Galeano, par l'impérialisme de l'arthurien (ou d'une puissance quelconque). Considérons par exemple la dégénérescence de l'Avallach dans le *Mordred* de Justine Niogret. C'est bien la modernité médicale qui provoque l'inefficacité des soins de la région originelle : « *L'Avallach, explique le Mordred moribond, n'a rien perdu de sa science. Ses soins et ses habitants ne guérissent plus. Je ne sais le dire autrement. Lorsqu'ils étaient vivants, verts encore, ils assistaient les gens et leur vie... Et puis ils sont morts. Les temps les ont tués. On va chez l'apothicaire, on se fait poser des sangsues. On reste au lit, on peut se permettre de se regarder pourrir.* »<sup>893</sup>

---

<sup>890</sup> « Il y a aussi un autre type de dieux que les Grecs appellent Cosmocratores et Arkontes... commentaire de Morgause à Mordred. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred hijo de Ávalon*, op. cit. p. 39.

<sup>891</sup> Platon, *la République*, V.

<sup>892</sup> « Ils ne s'intéressaient pas tant à la justice qu'au pouvoir ; et c'est pour cette raison qu'ils haïssaient tout particulièrement le plus puissant chevalier de la cour d'Arthur, c'est-à-dire Sire Lancelot. Ils disaient que ce n'était pas un chevalier anglais, mais basque, puisqu'il était le fils du roi de Bayonne ; et ils soutenaient l'idée qu'il avait gravi les échelons dans l'ordre de la Table Ronde grâce aux relations pécheresses qu'il entretenait avec le reine Guenièvre. » Trad. ori. D'après MAÑE, Pablo, *El Rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda*, op. cit., p. 109.

<sup>893</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 115.

Mais la mystification autour de l'âge d'or n'est qu'une projection dont la réalité n'est nullement avérée dans le cas de Mordred. Certes, la perfection d'Avalon dont Mordred est le produit est évoquée à de multiples reprises, mais toujours par des témoins auxiliaires, jamais par Mordred lui-même sans le filtre du souvenir ou du oui-dire.

Considérons par exemple l'*Arthur* de Michel Rio. Après avoir amené Mordred à la cour de son frère, Morgane retourne en Avalon et congédie tous ses serviteurs. La totalité des habitants de l'île est renvoyée en Bretagne, sous l'autorité d'Arthur ou de l'un de ses vassaux. Avalon qui donc a été façonnée au gré des décennies pour être l'île parfaite, pour être le terreau le plus fertile pour Mordred, régie seulement par la loi de la raison et de l'utilité, de la lutte contre le temps placée sous l'autorité de l'Idée, Avalon, donc, est laissée à l'abandon. Les gens qu'interroge Arthur lui expliquent : « *Seigneur, la souveraine d'Avalon, la reine Morgane, notre reine, nous a chassés de son île malgré notre désir de rester par amour d'elle et de cette terre dont elle a fait la plus belle, la plus riche et la plus sûre de tout l'Occident. Elle nous a dit qu'il était temps pour elle de se retirer du monde et pour Avalon de retourner à l'état sauvage.* »<sup>894</sup>L'île, une fois son sujet parfait créé et injecté dans le monde arthurien, est donc supposée retrouver son aspect originel, un aspect « naturel », dénué de toute industrie ou d'une quelconque trace de progrès. L'Avalon premier est cependant impossible à rebâtir car il est gangréné de l'intérieur. Le départ de Mordred correspond donc à l'isolement à la fois de la fée et de l'île, l'une et l'autre vivant comme en autarcie, en exil du monde arthurien.

De cette manière, il y a une adéquation entre Morgause / Morgane et Avalon, ou plus généralement l'Ailleurs. Pour Mordred, chercher les traces de son enfance auprès de sa mère isolée, c'est retrouver le chemin de ce *locus amoenus* perdu. Or, cette traque du passé individuel, et qui a des conséquences sur la reconstitution orientée du passé avance avec l'effritement du présent. Dans tous les cas, l'Avalon présent est gangréné par elle-même, ou plutôt par son temps présent. La contemporanéité est sclérosante pour cet espace-temps alternatif. La femme-patrie est déchue lorsqu'elle est considérée de manière présente, elle est idéalisée lorsqu'elle est considérée comme une survivance du passé.

Prenons l'exemple du *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, d'Imma Mira Sempere. Les premiers moments que Mordred expérimente en plein cœur du monde arthurien, dans un chapitre justement intitulé « *La Corte de Arturo* », se passent sur fond de résurgence mémorielle. Les sensations associées à Avalon sont la trace de la présence de Morgane quelque part dans le château. Cette trace, un peu comme un fumet, Mordred la suit inconsciemment, comme par réflexe : « *Mordred, paseándose como un silencioso explorador por entre la gente.* »<sup>895</sup> Puis : « *Había una fuerza misteriosa en el aire de la sala, entre los invitados, los estandartes que decoraban las paredes, el fuego de la chimenea, los músicos... Poco a poco se instaló en el propio ánimo del muchacho una sensación de confianza y abandono sólo comparable a la que uno podía sentir en los bosques cantantes de Ávalon.* »<sup>896</sup>La mémoire

---

<sup>894</sup> RIO, Michel, *Arthur*, op. cit., p. 104.

<sup>895</sup> « Mordred, se baladant comme un explorateur silencieux parmi les gens. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 70.

<sup>896</sup> « Il y avait une force mystérieuse dans l'air de la salle, parmi les invités, les bannières qui décoraient les murs, le feu de la cheminée, les musiciens... peu à peu il s'installa dans le propre cœur du garçon une

involontaire de l'île, de l'âge d'or enfantin, est menée à son terme par la reconnaissance entre la mère et le fils. Imma Mira Sempere écrit : « *La cara de Morgana, con los zigzagueantes trazos azules verticales tatuados sobre sus cejas, no sólo apareció como una visión del mundo exterior, sino que emergió como eco del pasado recóndito en la memoria del chico... la recordó... como una noche profunda... como una sacerdotisa de Ávalon.* »<sup>897</sup>

Il est intéressant de voir que dans l'image médicale associée à l'Avalon natif<sup>898</sup> de Mordred, on a une inversion de l'image morbide de l'Arthur médiéval. Geoffroy de Monmouth lui-même modifie la ligne directrice qu'il avait entamée avec le décès d'Arthur qu'il évoque dans l'*Historia Regum Britanniae*. « *Sed et inclitus ille Arturus letaliter vulneratus est, qui, illinc ad sananda vulnera sua in insulam Avallonis evectus, Constantino, cognato suo et filio Cadoris Cornubiae, Britanniam regendam dimisit.* »<sup>899</sup> Avec la *Vita Merlini*, il laisse planer le doute sur la mort du roi puisque Morgain explique qu'Avalon peut servir de lieu de convalescence à son frère, lieu régénérant où il pourrait panser ses plaies et guérir avant peut-être de revenir en terre de Logres :

« *Jllic iura nouem geniali lege sorores  
Dant his qui ueniunt nostris ex partibus ad se  
Quarum que prior est fit doctior arte medendi  
Excedit que suas forma prestante sorores  
Morgen ei nomen didicit que quid utilitatis  
Gramina cuncta ferant ut languida corpora curet  
Ars quoque nota sibi qua scit mutare figuram  
Et resecare nouis quasi dedalus aera pennis  
Cum uult est bristi- carnoti- siue papie  
Cum uult in uestris es aere labitur horis  
...  
Jlluc post bellum cambiani uulnere lesum  
Duximus arcturum nos conducente barintho  
...  
Et nos quo decuit morgen suscepit honore  
Inque suis talamis posuit super aurea regem  
Stulta manu que sibi detexit uulnus honesta »<sup>900</sup>*

sensation de confiance et d'abandon seulement comparable à celle que l'on peut ressentir dans les bois chanteurs d'Avalon. » *Id.*, p. 71.

<sup>897</sup> « Le visage de Morgane, avec les zébrures bleues tatouées sur ses sourcils, n'apparut pas seulement comme une vision du monde extérieur, mais émergea dans la mémoire de l'enfant plutôt comme un écho du passé retrouvé... il se la rappela... comme une nuit profonde... comme une prêtresse d'Avalon. » *Id.*, p. 72-73.

<sup>898</sup> Dans *Bankgreen*, même si Avalon n'existe pas comme telle, on constate qu'une région équivalente, native à Mordred apparaît. Elle aussi est moribonde, il s'agit des Brumes de l'Okar qui perdent leur capacité supra sensorielle.

<sup>899</sup> « Mais Arthur, qui fut mortellement blessé et qui fut envoyé sur l'île d'Avallon pour y guérir de ses blessures, confia le royaume de Bretagne à Constantin, son beau-frère et fils de Cadoris de Cornwall. » Trad. ori. D'après MONMOUTH, Geoffroy (de), *Historia Regum Britanniae*, op. cit.

<sup>900</sup> « Y règnent neuf sœurs d'une loi bonne  
Elles y gouvernent ceux qui quittent nos patries  
La plus importante d'entre elles connaît la médecine  
Et elle est encore plus belle que ses sœurs.  
Morgane est son nom et elle a appris les bienfaits des plantes,  
C'est de là, qu'elle sait, dit-on, guérir les corps affaiblis

Avalon qui devait être au Moyen Âge le lieu d'accueil pour le repos du roi, l'espace régénérant, devient dans certaines réécritures le lieu à régénérer, un lieu de départ moribond pour la survie duquel il faut lutter. Dans le prologue de *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, l'orientation sentimentale et politique de Mordred est clairement explicitée : « *Siento pena por nuestro antiguo linaje.* »<sup>901</sup> La diégèse la plus extrême, pourrait-on dire, la moins évidemment analysable — surtout pour un lectorat-cible d'une dizaine d'années — est donnée par ce prologue utilisant une focalisation interne de première personne. L'incipit du *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, joue avec une sorte de casse-tête littéraire. Ce prologue met en avant un Mordred adulte, dont la formation, et les dilemmes politico-religieux sont donc terminés. Or, ce Mordred adulte est au milieu d'une « *tierra, antiguo cúmulo despertado ahora por la sangre de su sangre.* »<sup>902</sup> Nous avons vu précédemment l'importance et la signification de l'image du sang. Imma Mira Sempere joue à cacher cette image, à la mettre en écho pour que le lecteur enquête, recherche ses traces de l'image tant associée à l'Avalon / Barcelone pourrissant. Car Mordred semble dédier son sacrifice à destination d'un futur tourné vers le passé à « *aquel que todavía tiene el poder de hilvanar los hilos del tiempo.* »<sup>903</sup>

On note une inversion temporelle de la thématique médicale d'Avalon. Dans le cas des textes du Moyen Âge, Avalon est un lieu final, qu'Arthur gagne pour en revenir dans un temps incertain, certes, mais futur, qui doit rappeler un passé glorieux. Dans le cas de certains Mordreds actuels, on constate que l'île est devenue un lieu d'origine que Mordred a quitté dans un passé glorieux et qu'il doit réactualiser pour un futur incertain. Si l'on schématise l'axe temporel associé à Arthur, on obtient un vecteur, dont l'origine est à gauche et l'arrivée à droite. Dans le cas du Mordred contemporain, c'est l'inverse.

Arthur : Camelot ----->Avalon----->Angleterre du futur

Mordred : Avalon----->Camelot----->Avalon régénéré

Tout se passe comme si la Modernité avait inversé, à la manière d'un miroir, la projection temporelle que l'on pouvait associer à la Matière de Bretagne, et à l'ordre de la Table Ronde.

---

Elle sait aussi changer d'apparence  
Et fendre l'air avec des ailes aussi étranges que celles de Dédale  
En un envol, elle est à Brest, Chartres, ou encore à Pavie,  
En un envol, elle atteint nos rivages

...  
C'est là, qu'après la bataille de Camlann, blessé,  
Nous conduisîmes Arthur, Barinthus nous guidait

...  
Et Morgane nous accueillit avec honneur, comme il se doit,  
Dans sa chambre à coucher, elle fit étendre le roi sur une couverture d'or  
Et de sa main nue, elle recouvrit sa plaie. » Trad. ori. D'après MONMOUTH, Geoffroy, *Vita Merlini*, op. cit.

<sup>901</sup> « J'ai de la peine pour notre ancienne lignée. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 8.

<sup>902</sup> « Terre, ancienne masse maintenant réveillée par le sang de son sang. » *Id.*, p. 7.

<sup>903</sup> « Celui-là même qui a toujours le pouvoir de filer les fils du temps. » Trad. ori. *Id.*, p. 8.

Considérons pas exemple l'analyse que Michel Rio fait de son propre Mordred, par l'intermédiaire de Gauvain. En effet, alors que Gauvain et Mordred se disputent pour savoir si Guenièvre doit être exécutée pour avoir trahi Arthur en nouant une intrigue amoureuse avec Lancelot, Mordred est prêt à se sacrifier pour la Table Ronde : « *Mais ce mal est nécessaire au plus grand bien. Ne vois-tu pas l'insignifiance du moyen et l'énormité de l'enjeu ? Deux victimes, la reine et moi-même, deux riens dans l'espace et le temps, sacrifiés à une idée infinie et éternelle, la Table Ronde* »<sup>904</sup>, argumente-t-il en glorifiant implicitement la Table Ronde d'avant l'adultère de Guenièvre et Lancelot (équivalent de l'Avalon et de l'Avallach, pour les romans de Justine Niogret et d'Imma Mira Sempere). L'absurdité temporelle de son raisonnement est soulevée par Gauvain. Celui-ci réplique : « *Et ces mots ont dans mon esprit un double sens : la répétition infinie du crime et l'effacement progressif d'un but dont l'éthique est radicalement opposée à ton but d'y parvenir. Ce but sera comme une chimère n'existant plus que comme justification du crime. Le monstre n'engendre pas le dieu, seulement d'autres monstres. La Table n'est pas un âge d'or à jamais futur, elle est tous les actes qui la font vivre, maintenant.* »<sup>905</sup> L'âge d'or d'avant l'arthurien pour Mordred, d'avant la modernité pour nous, est définitivement irrécupérable parce que chimérique, mais comme Mordred, le lecteur ne peut se résoudre à y renoncer.

Pareillement, tout ce qui est de près ou de loin associé à Avalon, dans *Graal Théâtre* est en lien avec le passé pré-arthurien, tandis que la modernité arthurienne, elle, est inscrite dans le goût excessif du présent.

Considérons la scène 2 du dernier acte de *Graal Théâtre*, l'acte X « la tragédie du roi Arthur ». Morgane s'apprête à montrer les peintures de Lancelot à Arthur. L'amnésie d'Arthur, soumis à un écoulement du présent, s'oppose à l'hypermnésie de la fée, qui peut réécrire le passé et en livrer la version qu'elle souhaite, la plus conforme à son plan — qui consiste à montrer la peinture de Lancelot représentant ses amours avec Guenièvre, lesquelles seront impossibles à nier quand Mordred lui présentera les deux amants pris en flagrant délit. Voici l'extrait :

« *ARTHUR : Comme tout cela est loin je me souviens mal. N'ai-je pas cherché à me venger ?*

*MORGANE : Et comment ! Merlin me l'a bien dit que tu ne me pardonnerais pas au moins pendant les dix premières années de ton règne.*

*ARTHUR : Roi tu te souviens de tout.*

*MORGANE : On se souvient de tout en Avalon.*

*ARTHUR : Je ne suis pas sûr que j'aimerais cela. Il y a bien des choses que je préfère avoir oubliées.*

*MORGANE : Ta nuit par exemple avec ma jeune sœur avant ton mariage.*

*ARTHUR : Comment peux-tu avoir mes propres souvenirs ? Oh peu importe le passé je bénis le présent... »*<sup>906</sup>

<sup>904</sup> RIO, Michel, *Arthur*, op. cit., p. 119.

<sup>905</sup> *Ibid.*

<sup>906</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 557.

À travers certaines œuvres du corpus, la postmodernité de Mordred ne peut exister, ne doit exister que parce qu'elle doit avoir à l'esprit ses origines ; et se les rappeler constamment par un processus d'anamnèse salvateur. L'amnésie arthurienne, ici, concerne l'enfantement de Mordred, et elle est néfaste pour tout son royaume. Le Mordred postmoderne, dans ses interactions avec le monde pré-arthurien enchanté, avec son interdépendance vis-à-vis de Morgane, suggère que le présent déconnecté de ses sources fondatrices, de ces mythes *in fine*, est mortifère.

Dans le fond, il est le personnage-type qui incarne le processus contre lequel Churchill et avant lui Confucius mettaient la modernité en garde : « *Un peuple qui oublie son histoire se condamne à la revivre.* » La postmodernité mordretienne a soif de mythes originels, de sources nationales et révoltées, aussi mensongères soient-elles, qui permettraient un enchantement du monde stabilisateur, au sens presque chimique du terme. En effet, si la terre de Logres trop inscrite dans le présent *gaste* est synonyme de pourrissement, de délitement, elle est comme un corps chimique dégradé progressivement, atteint par une condition anormale.

C'est là le sens de la mission pour laquelle les Runes, dans *Bankgreen*, utilisent le varanier Mordred. Nous avons déjà parlé de leur plan, mais revenons-y quelques instants. C'est bien une perspective presque sanitaire qui les motive :

« *Cela a pris le temps nécessaire, mais l'équilibre des rapports de forces, sur la Pangée, a été redéfini par les Digtères et les Arfans plusieurs fois ; par de petits conflits frontaliers qui n'ont jamais vraiment cessé... Les Shores sont juste au milieu, comme d'habitude... Les Digtères exploitant les mines de l'Orman, partageant certaines d'entre elles avec les Arfans, à la rencontre de leurs territoires respectifs. Les Arfans asservissant les Shores pour leur compte personnel, une entente de pur principe avec les Trois-Doigts...* »<sup>907</sup>.

Dans cet équilibre il y a un déséquilibre des deux côtés : une substance, proche de la drogue hallucinogène, qui provoque l'abrutissement des deux peuples dominants, les Digtères (ou Trois-Doigts) et les Arfans. Le but des Runes est donc de rétablir l'équilibre antérieur à ce présent absurde. Mordred est utilisé par les fées du monde de Thierry Di Rollo parce que « *tel qu'il est, ce monde est mal distribué.* »<sup>908</sup> D'ailleurs, tant que Mordred n'aura pas fini de rééquilibrer le rapport de forces dégénéré entre les différents peuples de la planète, le monde sera parcouru par un nuage noir destructeur.

Il n'y a cependant pas un rejet total de l'association médiévale entre la convalescence d'Arthur et l'île de Morgane. Le fait est que la modernité a tendu à estomper, voire à effacer complètement les possibilités régénératives d'Avalon. C'est le stade précédent de celui de sa dégénérescence.

Considérons par exemple *La Demanda del Sancto Grial*. Il n'est plus question de guérison pour Arthur en Avalon. Le lecteur sait seulement qu'il y est emmené par Morgane :

---

<sup>907</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 62.

<sup>908</sup> *Ibid.*

« Vio venir por medio del mar barca en que venian muchas duenas ; e la barca aporto do el rey estaua ; e salieronse las duenas e dueronse para el rey, e entre aquellas duenas andaua Morgayana la encantadora, hermana del rey, e fuesse para el rey con todas las duenas que traya, e rogole que entrasse en la barca, e el entre dentro, y estando dentro, fizo ay meter su cauallo e sus armas, e despues comenco la barca de ir por la mar con la compania que os dixi ; y en tal hora, que nunca vuo despues deuallero ni otro en el reyno de Londres que lo viesse. »<sup>909</sup>

D'une certaine manière, la disparition du thème de la guérison miraculeuse d'Arthur correspond à un désenchantement. Ici, Morgayana *la encantadora* n'est mobilisée pour aucun enchantement curatif. C'est comme si dès 1535, dès les prémices de la modernité, l'enchantement se tarissait, pour devenir pourrissant dans la postmodernité mordretienne.

Les deux potentialités, d'avant et d'après l'ère « moderne », symboliquement temporelles et curatives, sont incarnées et s'affrontent de manière plus directe à travers l'opposition entre Arthur et celui qui est devenu son fils. Considérons toujours *l'Arthur* de Michel Rio. Le roi éponyme, lorsque Morgane décide de sa solitude en Avalon, évoque le caractère inéluctablement orienté vers un futur à partir d'un point qui est la conception de Mordred. « *Le temps*, dit-il, dans un monologue adressé à Morgane *in absentia*, *a la patience du vainqueur inéluctable. Il peut même se permettre la miséricorde, cicatrisant les blessures de l'âme et de la chair... Il n'en a eu aucune envers moi, car, au lieu de fermer la plaie béante de ton absence, il n'a fait que l'infecter toujours plus, de sorte que cette tumeur m'a envahi tout entier. Toi seule peux me soigner à Avalon...* »<sup>910</sup>

Dans le cas de ce qui pour la geste arthurienne tendait vers une dégénération, on obtient, avec le manichéisme inversant, une mission régénératrice de la terre nourricière pour le personnage de Mordred. Et entre les deux se développe un présent sclérosant, *gaste*, pour prendre un terme médiéval. Roland Barthes justement expliquait cette incompatibilité entre le temps de la passion, temps présent par excellence, et le temps de l'anamnèse. La geste mordretienne est actuellement construite pour être celle de la réminiscence, du retour vers le passé pré-moderne, vers une passion qui n'était pas maladivement rationnelle, car nourrie de mythes et d'enchantements, de notions potentiellement interprétables « à plus haut sens ».

Ce présent *gaste* correspond à une perte des repères. L'inversion des temps passé et futur que Mordred doit provoquer pour régénérer la terre *gaste* provoque une confusion de toutes les valeurs du présent, lesquelles sont associées à l'arthurien, au monde de la Table Ronde, et causent la stérilisation des idées qu'ils pouvaient porter.

Voyons par exemple le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*. Le temps présent, marqué par la présence de Mordred à la Cour d'Arthur, marqué par la mise en place d'une (mauvaise, si

---

<sup>909</sup> « Il vit venir au milieu de la mer un navire sur lequel étaient de nombreuses dames ; le navire aborda près de là où se trouvait le roi ; les dames en descendirent et se dirigèrent vers le roi ; parmi ces dames se trouvait Morgain l'enchanteresse, sœur du roi, et c'était pour le roi qu'elle vint avec les dames, elle le pria de monter à bord, il y monta, et étant à son bord, il fit embarquer son cheval et ses armes, après cela, le navire prit le large avec à son bord la compagnie dont je vous ai parlée, et à l'heure qu'il est, aucun autre chevalier ne le vit dans le royaume de Logres. » Trad. ori. D'après *La Demanda del Sancto Grial*, op. cit., p. 71.

<sup>910</sup> RIO, Michel, *Arthur*, op. cit., p. 107.



l'on considère le point de vue maternel et régionaliste) adéquation potentielle entre Mordred et ce monde arthurien, est troublé par l'émission d'un soupçon, l'évocation d'une incompréhension qui ne sera jamais élucidée. Lorsque Mordred arrive pour la première fois au château de Camelot — lequel, on l'a vu précédemment, est associé à Madrid spoliant la Catalogne — il est tenté de s'y sentir chez lui ; il y est invité par Arthur, d'ailleurs, qui de manière presque caricaturale lui explique « *ésta es tu casa* »<sup>911</sup>. Le soir venu, lors d'un festin organisé pour son accueil, Morgane pénètre dans la salle du banquet, dans le plus grand secret. Merlin organise une brève rencontre entre Mordred et sa mère. Et la surprise du petit garçon est justifiée par lui-même. Il explique que « *Madre... Morgana. Tenía miedo de que este momento llegara... Arturo dijo que no estabas aquí...* »<sup>912</sup>

Notons trois choses dans cette réplique. D'abord, l'hésitation entre l'appellatif intime et l'appellatif civil, de la part de l'enfant qui, ayant été séparé d'elle, ne sait plus comment nommer sa génitrice, le di-syllabique d'un côté s'oppose rythmiquement au tri-syllabique. Ensuite, la verbalisation de la crainte du moment de reconnaissance, moment qui pourrait déclencher une non-reconnaissance, et qui l'a déclenchée puisque le fils ne sait comment nommer la fée. Enfin, les paroles rapportées d'Arthur. C'est comme si Imma Mira Sempere bâtissait une fausse déclaration destinée à jeter un doute dans l'esprit du lecteur vis-à-vis de la fiabilité du roi et de l'ambiance présente dans ce chapitre. Tout le présent du banquet, du festin d'accueil, de la formule « *ésta es tu casa* » est donc faux, louche au sens le plus étymologique du terme, puisque contrairement au dire du roi Morgane est là.

De la même manière, c'est la parole fondatrice du présent qui aggrave la rupture entre la Mère-Patrie et le fils qui l'a perdue. Le Mordred de Justine Niogret, par exemple, explique le présent par ses effets sur la terre originelle, sur la reconnaissance de ses bienfaits et de ses potentialités. « *La médecine de ma mère a toujours soigné selon son caractère. Aujourd'hui, puisqu'elle est morte et que le monde lui tourne le dos, elle ne fait que porter les agonisants là ou plus rien ne les touche. Elle tue autant qu'ils en ont l'envie, et voilà tout son pouvoir.* »<sup>913</sup> Cette déclaration de Mordred, requiem pour l'Avallach et l'enfance perdues, apparaît par une sorte de tautologie absurde. Le groupe « la médecine de ma mère » est l'antécédent du pronom personnel sujet anaphorique « elle », dans la deuxième phrase. Or, si l'on reconstitue la formule attributive, on obtient « la médecine de ma mère est morte ». Le pouvoir guérisseur de la région mythique que Mordred cherche à retrouver est donc inversé dans le présent. La médecine n'est plus ici un remède, mais un poison. Dans ce jeu sur les significations contraires des mots, on retrouve là le manichéisme qui caractérisait le discours politique de Mordred.

Ainsi, par cette fantasmagorie bâtie autour de Mordred par le lien maternel en faveur du mythe politique de l'âge d'or, on assiste progressivement à la dématérialisation, pourrait-on dire, de Mordred. Les critères physiques ne sont plus mobilisés pour la création du personnage postmoderne. Mordred devient aussi peu charnel que l'utopie

---

<sup>911</sup> « Ceci est ta maison. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 64.

<sup>912</sup> « Mère... Morgane. J'avais peur que ce moment arrive... Arthur m'avait dit que tu n'étais pas ici. » Trad. ori. *Id.*, p. 73.

<sup>913</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 116.

pour laquelle il se bat. Parce qu'il lutte, sans forcément en avoir conscience, pour une chimère morte à jamais — ou qui n'a jamais existé —, il est élaboré comme un personnage définitivement en rupture avec le vivant, et plus particulièrement avec le physique et les sens. En soi, ce Mordred postmoderne illustre le « *renouveau des espaces symboliques* »<sup>914</sup> qui correspond à l'utilisation du Moyen Âge par la postmodernité, par le New Age « *dont les néo-chevaliers ont nom utopistes, citoyens du monde, écologistes, alternatifs.* »<sup>915</sup> Mordred n'est alors plus Mordred, il n'est plus défini que par son but, que par la *libido dominandi* que la fée qui préside à son destin refait naître à travers lui.

On constate en effet que dans certaines réécritures postmodernes, l'anti-Œdipe (et son contraire : la frustration amoureuse vis-à-vis de Guenièvre) et la consécration à la Mère-Patrie qui en est la sublimation, font de Mordred un être souvent frigide. De son propre aveu — ou du moins selon ce que le Mordred de William Wilfred Campbell, dans *Mordred — I am a man apart... I'm all iron and adamant* »<sup>916</sup>, le caractère sexuellement choquant qui lui était associé dans les textes du Moyen-Âge disparaît progressivement, dans certaines réécritures, ou du moins est atténué par une sorte d'affliction qui le rend déssexualisé.

La *libido dominandi* qu'il finit par incarner par procuration pour celle de Morgane ou de sa région originelle étouffe toute possibilité de *libido sentiendi*. Voyons la seule symbolique que Mordred arrive à associer à son mariage, dans la tragédie *Mordred* de William Wilfred Campbell. Vivien qui en a fait son instrument de vengeance contre le royaume arthurien a fini par développer un complexe de Pygmalion : elle est devenue l'esclave de celui qu'elle ne considérait que comme outil, et n'a plus d'autre souhait que celui d'être aimé de celui qu'elle a contribué à unilatéraliser *via* l'excitation de sa haine. Voici l'un de leurs échanges :

« Vivien. *Nay, Mordred, do not scorn me ! Thou'rt a man  
In more than mere out-seeming, 'tis thy fate  
Thy whole grim spirit Vivien pitieh.  
Would'st thou but love me, Vivien would be  
Thy queen, thy slave, the 'venger of thy wrongs,  
That call to heaven.*

Mordred. *Nay, nay, it cannot be, thou wasted words.  
I like thee least in this strange mood of thine.  
Love is no word for Mordred, rather hate,  
And thou wert made for plotting, not for joys.  
Yea we will marry in compact of ill,  
And will beget as child, black, black revenge. »*<sup>917</sup>

<sup>914</sup> BERTIN, Georges, op. cit., p. 142.

<sup>915</sup> *Ibid.*

<sup>916</sup> « Je suis un homme à part... Je suis tout de fer et inflexible » Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 105.

<sup>917</sup> « Viviane. Non, Mordred, ne me méprise pas ! Tu es un homme  
Plus qu'en apparence, c'est ton destin  
Tout ton sombre esprit, Viviane le plaint.  
Voudrais-tu m'aimer, et Viviane serait  
Ta reine, ton esclave, la vengeresse de tes torts,

La passion révoltée rend Mordred inhumain, et la fragilité amoureuse et coupable qui avait renforcé la complexité de Lancelot lui manque. C'est là le rouage moteur que Morgane utilise, à travers Mordred, pour abattre le royaume de Logres et annexer Arthur au domaine féérique d'Avalon, dans le *Graal Théâtre*. Dans le dernier acte intitulé « la tragédie du roi Arthur » — et n'oublions pas que la tragédie est le genre par excellence des passions dérégées —, lors de la scène d'exposition Mordred exprime la frustration passionnelle qu'il va sublimer en *libido dominandi* pour tenter de satisfaire sa passion dérégée. Les auteurs construisent le dialogue suivant :

« AGRAVAIN : Il y a longtemps que j'attends ma vengeance. Je ne pratique pas le pardon des injures. Devant toute la cour Guenièvre m'a humilié c'est à cause d'elle qu'on m'appelle derrière mon dos Agravaïn aux Dures Mains. Qu'avais-je fait sinon donner une correction méritée à une petite infidèle ? Quant à Lancelot il nous fait ombre je l'ai dit vingt fois à Gauvain.

MORDRET : Son ambiguïté fait horreur. Il embrasse le roi et baise la reine. Ah si elle était libre ?

AGRAVAIN : Que veux-tu dire ? »<sup>918</sup>

Les motivations de chacun sont claires. L'ainé veut se venger de l'humiliation que lui a fait subir Guenièvre. Dans sa volonté, on reconnaît le code d'honneur du chevalier-type. Or, Mordred rejoint la conspiration ourdie par son frère contre la reine pour faire tomber Lancelot, pour essayer d'éliminer un rival présent (temporellement et spatialement) et passionnel. Il exécute ainsi la mission, le *plan*, pour lesquels Morgane l'a renvoyé à Logres dans l'acte précédent. La continuité avec la scène 2 se fait justement par rapport à la frustration de la *libido sentiendi* qu'évoque Mordred, car dans la scène suivante, Morgane (dont on a étudié précédemment la deuxième facette du plan<sup>919</sup>) introduit Arthur dans la chambre où Lancelot a peint son idylle avec la reine. Le diptyque de la scène d'exposition du dernier acte de *Graal Théâtre* inscrit donc les personnages dans le caractère tragique de leurs passions : inexistence des sens et des ressentis d'un côté, surexposition des mêmes de l'autre.

Finalement, Mordred est un personnage que l'évolution maternelle et utopiste a peu à peu privé des sens. Il s'est comme dématérialisé ; alors que pour les textes du Moyen Âge il était l'un des chevaliers les plus en chair, il en est comme privé. En effet, revenons quelques secondes sur les critères majoritairement stables de Mordred. Carlos Alvar précise que le cadet de fils d'Anna « *se distingue por ser el más corpulento de los cinco.* »<sup>920</sup>

---

Cet appel au paradis.

Mordred. Non, non, ça ne peut pas être, tu as gaspillé tes mots.

Je t'apprécie moins dans cette étrange humeur qui est la tienne.

L'amour n'est pas un mot pour Mordred, plutôt la haine,

Et tu as été faite pour le complot, non pour les joies.

Oui, nous nous marierons par contrat de démençe,

Et nous engendrerons comme enfant, la noire, la noire vengeance. » Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 58.

<sup>918</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 49.

<sup>919</sup> Cf. 1.1.3, p. 80 et 2.2.2, p. 246.

<sup>920</sup> ALVAR, Carlos, op. cit., p. 212.

Il y a donc une asexualisation, si l'on peut se permettre ce néologisme, ou une castration du personnage postmoderne de Mordred. Et cela va même plus loin car ce n'est pas seulement des sens sexuels que Mordred se désolidarise, mais bien de la totalité des sens.

Considérons toujours *Graal Théâtre*. Le Mordret frustré par la passion présente de Guenièvre et de Lancelot dégrade celle-ci par l'ironie. Alors qu'Agravain revient après avoir surpris Lancelot au sortir de la chambre de Guenièvre, il l'interroge : « *Ils font encore la bête à deux dos à leur âge ?* »<sup>921</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud glissent dans la bouche de leur personnage une intertextualité éclairante, quant au rapport de Mordret avec les sens, dans sa mission politique. « *La bête à deux dos* » est la modernisation de la formule « *la beste a deux doz* », issue du chapitre trois de *Gargantua*. En effet, à propos du roi Grandgousier, Rabelais y explique que : « *En son eage virile, espousa Gargamelle, fille du roy des Parpaillos, belle gouge et de bonne troigne, et faisoient eux deux souvent ensemble la beste a deux doz, joyeusement se frotans leur lard, tant qu'elle engroissa d'un beau filz et le porta jusques à l'unziesme moys. Car autant, voire d'adventage, peuvent les femmes ventre porter, mesmement quand c'est quelque chef d'oeuvre et personnage que doibve en son temps faire grandes prouesses...* »<sup>922</sup> L'opposition entre le couple fertile que constituent Grandgousier et Gargamelle et le couple stérile que forment Lancelot et Guenièvre accentue le caractère infructueux de la passion de ces deux derniers, jusqu'au temps de l'énonciation de la relique par Mordred. Mais l'utilisation antithétique et dégradante de la formule par Mordred montre l'opposition progressive de Mordred et de l'univers sensitivement jouissif, dont Rabelais est le chef de file.

Pareillement, c'est par un rejet de la chair que la Morgane de Michel Rio façonne le dévouement de son fils pour l'idée et la signification atemporelle de la Table Ronde. Dans le *Morgane*, l'auteur écrit : « *L'âme... qui recelait la logique, la beauté et la bonté de l'idée pure. Et par là elle lui donnait l'obsession de l'immatériel et le dégoût de la chair et du sexe, lui montrant des dissections de cadavres et des copulations d'esclaves sous un jour qui lui faisait horreur.* »<sup>923</sup>

Toute *libido sentiendi*, même la plus infime et la moins sexuelle, est rejetée dans le patron d'élaboration du Mordred postmoderne. Il n'est plus qu'un personnage-idée, entièrement dédié à une cause sublimée et transcendantale. Dans le *Mordred* de Justine Niogret, il est intéressant de voir que tant que Mordred n'a pas accompli jusqu'au bout le processus d'anamnèse, c'est-à-dire tant qu'il n'a pas pris connaissance de son identité et de la mission dont l'avait chargée indirectement Morgause dans le prologue (se sacrifier pour rendre Arthur légendaire), il est impuissant.

Considérons l'extrait suivant, par exemple. Il se situe juste après que Polik, l'adjuvant du Mordred de Justine Niogret, a donné au héros le miroir dont nous avons déjà évoqué l'importance :

« *Le chevalier se regarda encore, se mit de trois-quarts pour guider son bassin. Il était en avant mais creux ; comme une virgule, une main tendue pour l'aumône. Les os du dos le*

---

<sup>921</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 548.

<sup>922</sup> RABELAIS, *Gargantua*, [1533]. Texte établi par CALDER, Ruth en 1970, Droz, p. 31.

<sup>923</sup> RIO, Michel, *Morgane*, op. cit., p. 109.

*poussaient pour prendre cette position-ci, et le miroir forçait tout autant le chevalier à le voir de pleine vérité. Son pénis blafard pendait au milieu de cela, mort et vide depuis que la douleur s'était imposée de toute force dans ses nerfs et ses tendons. Mordred saisit son sexe, le blottit dans sa paume comme un oiseau blessé. Il était à peine tiède. Mordred le garda là. Il ne trouva aucun souvenir qui lui redonna vie. »<sup>924</sup>*

L'auto-contemplation de son impuissance sexuelle n'est que la prise de conscience de son impuissance politique. Tant qu'il n'est pas remis sur pied, tant qu'il ne peut sublimer la passion (au sens étymologique de *souffrance*) de son identité incestueuse ni celle (au sens moderne d'*amour*) qu'il éprouve pour Guenièvre, il ne peut accomplir sa mission sacrificielle. L'Avallach et Logres continuent alors à périlcliter. Il ne renoue avec le monde physique, incarné par le combat guerrier de Salesbières, que lorsque ses deux passions se conjuguent pour devenir celle de la mort nécessaire.

Cette dématérialisation d'un Mordred postmoderne se confirme dans le *Bankgreen* de Thierry Di Rollo. Mordred, nous l'avons déjà dit, n'y est plus qu'une armure *a priori* vide. Selon lui, elle ne l'est pas car remplie de l'ensemble des morts de tous les êtres qu'il pourrait croiser. Mais pour le monde humain, incarné par le jeune enfant Niobo — l'être après le souvenir obnubilant duquel le varanier parcourt le monde, après sa résurrection —, il n'est que vide : « *Il n'y a rien. Tu es fait de creux, de vent, d'absence... Mais Mauve de Mauve, tu es vide ! ... Parle autant que tu le veux, Mordred, il n'y a rien sous le métal* »<sup>925</sup>. Cette question de la matérialité de l'être, question problématique dans le cas du Mordred de Thierry Di Rollo, est d'ailleurs le seul sujet de dispute que le varanier et l'enfant ont au cours de leur existence commune. Face à la persistance de Niobo à le déclarer vide, Mordred montre une certaine lassitude, voire un agacement contenu contre l'omniprésence des sens physiques dans le système de pensée des humains. « *Et tu persistes. Arrogants et aveugles, tous. Comment, dès lors, pourrais-tu savoir ce qu'il se prépare quelque chose, là-bas ? Vous ne valez guère mieux que moi, au bout du compte.* »<sup>926</sup>

On note deux choses remarquables dans cette déclaration de Mordred. Le passage de Niobo au général universel « tous » suggère que l'expérience qu'il a tentée pour éprouver le caractère physique et sensible du varanier n'est qu'une répétition parmi tant d'autres : « *Beaucoup ont voulu faire ce que tu as fait. Planter leur lame dans la fente du heaume...* »<sup>927</sup> appuie-t-il. Ensuite, Mordred sous-entend bien ici que sa sensibilité au futur et au passé provient de son « absence » physique dans le temps présent, que sa supra-sensibilité lui vient, d'une certaine manière, de son insensibilité. La critique dessinée à l'encontre de tous ceux qui ont *a priori* un jour cru leur sensibilité présente (c'est-à-dire du temps présent, mais aussi fonctionnelle) montre qu'ils se sont trompés, à l'instar de Niobo qui vient de le faire sous les yeux du lecteur.

Le personnage de Mordred, progressivement associé à une féminité au pouvoir grandissant, se voit affecté de caractéristiques supra-humaines. Il devient le rouage d'une régénération déclarée comme immédiatement nécessaire. Alors qu'il est rejeté du temps

---

<sup>924</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 75-76.

<sup>925</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 277-278.

<sup>926</sup> *Id.*, p. 278.

<sup>927</sup> *Ibid.*

présent, associant contemporanéité et modernité, il est paradoxalement attaché au monde et aux systèmes antérieurs et postérieurs. Il est l'incarnation de l'anamnèse vitale, fondatrice et promotrice, tant pour l'individu que pour une société donnée.

## 2.3. L'éternelle enfance

Le rôle de tutelle qui est progressivement accordé aux femmes dans l'entourage de Mordred provoque l'aliénation de ce dernier. Son identité se fonde sur un paradoxe : son moi n'est mû que par la mission qui l'incite à se sacrifier, il n'est lui-même que lorsqu'il accomplit la tâche pour laquelle il a été mandé par le contre-pouvoir. Il est inféodé à un but, à une idéologie et à une esthétique qui lui sont, à l'origine, étrangères, mais à laquelle il se dévoue corps et âme, dans un processus non plus de formation mais d'uniformisation. Dans les cas extrêmes, le personnage de Mordred y adhère sans la moindre critique ; et sans la moindre possibilité de critique, dans les autres.

En effet, dans nombre de réécritures, le retour critique que permet l'identité d'adulte — l'identité de « celui qui a grandi », comme le veut l'étymologie — n'est pas intégré à son patron narratologique. Il se cristallise autour d'une parole désormais sacrée qui lui a été enseignée et ne cesse de la répéter et de l'amplifier, comme une litanie obsédante et absurde, seule possibilité pour une personne impossible de « sonner » autre chose que sa propre vacuité. Cette *geste* de sa mise sous tutelle fait que Mordred est progressivement limité au personnage enfantin.

Son patron capte ainsi les *topoi* de « l'enfant », et il en devient le prototype. Outre que la catégorie « enfant » n'existait pas en tant que telle dans les textes du Moyen Âge, il est curieux de constater dans la postmodernité l'instauration de cette variante diégétique désormais prédominante. Dans les textes-sources, Mordred est pourtant un adulte accompli, chevalier, seigneur et père à son tour, il est passé par tous les stades de la vie, et n'est jamais désigné, lorsqu'il accomplit son destin, par le terme *valetz*. Dans les textes médiévaux, Mordred est tout aussi adulte que ses pairs.

Pourtant, entre les textes-sources et les textes postmodernes, on constate que les générations chevaleresques sont parfois inversées, dans un processus plus ou moins volontaire. La trame que constitue dans beaucoup de réécritures actuelles l'enfance de Mordred — de la bouche duquel sort une vérité ? — permet de l'opposer aux autres chevaliers, adultes accomplis se complaisant dans l'erreur. Le développement d'une enfance mordretienne correspond-il donc à la réactualisation des enfances médiévales ? Cette enfance est-elle le strict pendant de celle de Lancelot, par exemple, lui aussi élevé par une fée et introduit, après sa formation dans un monde merveilleux, dans Logres, le monde des hommes ? Ou traduit-elle plutôt le complexe de Peter Pan de nos enfances modernes, maintenues dans une bulle d'irresponsabilité, et nourrie par la culpabilité de la génération précédente ?

En effet Mordred, en participant, en souffrant et en provoquant la bataille de Salesbières, instaure un nœud historique fondateur de ce que l'on nomme, depuis la création du concept à la fin du XIXe siècle, une « génération ». Si l'on simplifie ce concept, toute génération se caractérise par son opposition à ce qui la précède. Il est intéressant de voir que la stagnation de Mordred, *a priori* tyran et roi par abus et trahison, au stade de l'enfant *a priori* pur et candide, correspond à l'expansion du système de l'enfant-roi, enfant dont la liberté de parole est sacralisée, puisqu'il est roi, alors qu'elle n'a jamais été

aussi manipulable depuis qu'il est « *omnifans* ». Cette concordance ne peut qu'interroger. Le personnage de Mordred est-il un simple biais mimétique destiné à faciliter l'identification entre un héros postmoderne et une génération maintenue dans l'enfance ou dans l'adulthood, en quête de son propre système de reconnaissance ? Ou est-il le stigmate d'une évolution sociétale, d'une faiblesse face à la tentation de l'excès, d'une déviation déraisonnable et capricieuse de notre société semblable, dans le fond, à celle dont est issu le personnage médiéval ?

Enfin se pose l'intérêt à proprement parler littéraire de ce rajeunissement. Cette jouvence manichéenne et renversante est-elle la conséquence d'une nécessaire réactualisation des textes médiévaux qui seraient trop éloignés — par leur forme et / ou leur fond — des réalités sociétales et littéraires actuelles ? Ce rajeunissement du personnage-frontière de la matière arthurienne incarnerait-il l'utilité (vitale ?) du médiévalisme pour revitaliser le médiévisme ? Ou est-ce plutôt l'empreinte d'une progressive stérilité des héros chevaleresques ? Puisque Logres tend inexorablement, dès le Moyen Âge, vers sa chute, Mordred, en rajeunissant, en devenant un enfant — un résultat muet — plus qu'un père, une source autour de laquelle on tourne, montre-t-il la vacuité de la *quête* vers laquelle tout l'univers de Logres était tourné, le sage renoncement à une aspiration à la perfection et un entier dévouement, enfin, à l'humain, éternel enfant fautif et coupable au regard de la sagesse ?

### 2.3.1. Stérilisation des chevaliers logriens

L'infantilisation de Mordred par une autorité, quelle qu'elle soit, est aussi, d'un point de vue narratologique, à prendre au sens propre. L'entité Mordred n'est pas seulement mise sous la tutelle d'un genre social émergent ou d'un contre-pouvoir (les deux étant dans certaines branches de la postmodernité associés intimement), mais il devient littéralement un enfant — il est voué à l'enfance.

Son personnage est caractérisé, d'un point de vue diachronique, par un rajeunissement, voire une stagnation de son existence biologique dans un âge où le temps semble n'avoir aucune emprise. C'est d'autant plus paradoxal qu'il est un personnage marqué, quoi qu'il puisse bien lui arriver, par un futur morbide, mortifère, dans lequel la pourriture de son corps est inscrite : quelle que soit la réécriture considérée, le corps de Mordred disparaît. Ainsi, le principal apport du corpus mordretien de la modernité et de la postmodernité (et ce que la réécriture considérée soit en concordance ou en rupture affichée vis-à-vis des textes sources — quant à l'être de papier Mordred), c'est le rejet de l'identité adulte qu'il atteignait et détenait dans les textes du Moyen Âge. Ce rajeunissement de Mordred, sa construction autour d'une classe d'âge superposable à celle qu'aujourd'hui on détermine sous l'appellation « jeunesse » sont éclairants quant à l'état actuel de notre société. Si le concept de jeunesse évolue en effet avec les contextes civilisationnels, si ceux-ci permettent plus ou moins une évolution de l'entité Mordred, comme nous l'avons vu précédemment, il est *a priori* normal qu'il incarne les mutations successives de la « jeunesse ». La question reste de savoir pourquoi le patron mordretien s'adapte



facilement à la conception littéraire de la jeunesse. Ou serait-ce plutôt à un type de jeunesse particulier que notre personnage est condamné ?

Les différentes œuvres du corpus introduisent ou évoquent des Mordred à des âges différents, mais que l'on peut toujours associer à l'enfance considérée dans son acception la plus générale, opposée à l'ère de la maturité et de l'adulte. Le début du roman pro-Mordred commence le plus souvent avec un pacte de lecture qui scelle une mimesis entre le lecteur et un Mordred enfantin. Par exemple, dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, de manière assez paradoxale, c'est avec une assurance tout à fait inattendue que le jeune Mordred se présente au couple royal d'Orcanie. « *Tengo diez años, dit-il, hace poco que los he cumplido, pero aún no lo he celebrado.* »<sup>928</sup> Dans le *Mordred* de Justine Niogret, l'incipit explique que « *Peu à peu, comme une plante, comme chacun, Mordred avait poussé ; il se trouvait fort de ses six ans, se pensait grand garçon, tout en sachant qu'il ne l'était pas encore, mais sans pouvoir dire ce qui lui manquait exactement.* »<sup>929</sup> Et même dans le *Bankgreen* de Thierry Di Rollo, où l'immortalité (temporelle) des varaniers rend difficile l'association entre Mordred et une certaine « jeunesse », on constate cependant qu'il est l'un des cadets des varaniers, l'un des derniers-nés des brumes de l'Okar. Mordred, seul détenteur de la capacité à voir la mort de ceux qui sont en face de lui, est une curiosité : « *Elle [la dite capacité] ne ressurgit qu'une ou deux fois tous les mille deux cents cycles.* » Mordred est donc, logiquement, le cadet d'un type précis de varaniers. Il est le plus jeune des varaniers d'exception.

Or c'est justement la période de sa jeunesse que le personnage met lui-même en avant lorsqu'il s'agit de se présenter et de se légitimer. L'enfance de Mordred fait en quelque sorte acte de foi.

Considérons par exemple *l'Arthur* de Michel Rio. C'est le rapport, par un témoin extérieur, sur l'enfance de Mordred — et notamment sur le détail de ses douze ans —, jusqu'à ce que cette période soit officiellement close par l'intégration du garçon à l'ordre de la Table Ronde, qui permet d'avancer vers le dénouement. L'une des anciennes servantes de Morgane, du temps qu'elle était à Avalon, est appelée à révéler l'enfance cachée de Mordred, enfance secrète qui, comme nous l'avons vu précédemment, rendait problématique son intégration à la Table.

« *Le roi a été le premier amant de notre reine, à Isca, lorsqu'ils étaient très jeunes. Je l'ai bien souvent introduit dans ses appartements privés. Et lorsqu'elle a été enceinte, elle m'a ordonné de lui fermer les portes de son palais. Puis le seigneur Merlin l'a condamnée à l'exil à cause de sa grossesse et pour l'éloigner du roi que ce rejet conduisait à la folie et au désespoir. Elle a accouché de toi au Val sans Retour, à la fin de l'hiver de l'année 479. Elle t'a éduqué elle-même, sans rien te cacher de tes origines, mais en te recommandant de n'en parler à personne sauf au roi et au seigneur Merlin, car tu étais le fruit d'une liaison criminelle. Lorsque tu as eu douze ans, elle t'a conduit à Carduel pour te présenter à ton père et à sa cour.* »<sup>930</sup>

---

<sup>928</sup> « J'ai dix ans, je les ai faits il y a peu, mais je ne les ai pas encore fêtés. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 21.

<sup>929</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 24.

<sup>930</sup> RIO, Michel, *Arthur*, op. cit., p. 132.

Le nœud dramatique de la fin logrienne est donc dépendante, dans le cas de la trilogie de Michel Rio, des douze ans de Mordred.

Nous tournons autour de ce problème depuis le début de cette étude : Mordred est le point de rupture, il est l'abscisse au-delà de laquelle les contraires deviennent parfaitement symétriques, parfaitement superposables parce que parfaitement antagoniques. Son rajeunissement le fait entrer dans la catégorie « éphèbe ». Alors que l'éphébie, pour l'Antiquité grecque, permettait au jeune garçon d'entrer dans la vie de la société et de la *polis*, en s'affranchissant de la tutelle des femmes, on constate que dans le cas mordretien, les auteurs suivent le processus inverse. L'éphèbe-Mordred se féodalise progressivement, comme nous l'avons vu, à une femme réelle ou mystifiée. Le point de contact entre les deux est leur jeunesse dédiée et dévouée à la Mère-Patrie et leur extrême beauté physique, révélatrices de la beauté de leurs gestes de dévouement. En effet, Mordred devient progressivement un monstre de beauté. Il est séduit par la chimère idéologique, et pour elle devient à son tour séducteur dans les œuvres considérées des lecteurs et de leurs hypostases temporaires.

Voyons par exemple la découverte du Mordred de Michel Rio, dans *l'Arthur*. Cette trilogie est constituée de livres indépendants, complémentaires, certes, mais autonomes. *L'incipit* du tome *Arthur* est donc auto-suffisant. Il est intéressant de voir que dans le fond, cet *incipit* ne présente pas au lecteur le héros éponyme, mais bien Mordred. C'est donc la beauté de Mordred qui est *a priori* la principale donnée à comprendre pour que le lecteur puisse entrer dans l'univers du roman. Or, l'auteur le présente comme un nouvel Eros, découvert par un personnage atteint un jour de folie. Le substrat de cette scène est le mythe d'Eros et Psyché. Psyché, de nuit, mi-curieuse mi-apeurée par l'identité de cet époux qu'elle n'a jamais vu, s'approche de sa couche et découvre le dieu endormi. Une goutte de cire brûlante s'échappe de la lampe à huile qu'elle tenait au-dessus du visage d'Eros et la brûlure réveille ce dernier. S'ensuit une série d'épreuves au bout desquelles Psyché est plongée dans un profond sommeil (sorte de mort) pour pouvoir être déifiée.

C'est donc une transposition de ce mythe qu'illustre l'incipit de Michel Rio. « *Arthur, avec un effort de tout son être, s'arracha à sa rêverie. Il se mit à errer dans les couloirs. Il s'arrêta devant une porte, l'ouvrit et pénétra dans une chambre. Sur une couche, un adolescent, presque un enfant, dormait, éclairé par la flamme d'une lampe.* »<sup>931</sup> L'image de la contemplation de l'être endormi provient d'une similitude métaphorique de la faute et de l'hybris : le serpent.

C'est justement l'irréalisation de cette contemplation d'Arthur vis-à-vis de celui qui devient son fils qui est mise en avant par Justine Niogret. En effet, dans son *Mordred*, alors que le personnage éponyme est enfin guéri de sa blessure, qu'il est allongé et plus ou moins somnolent, qu'Arthur le veille, le roi se livre à un pseudo-dialogue (au vu de l'espace volubile laissé à Mordred, il s'agit plus d'un soliloque). « *Je ne t'ai jamais connu lorsque tu étais minuscule, rose, à peine né.* »<sup>932</sup>. Pour la modernité, la non-reconnaissance de l'identité de Mordred est induite par la non-observation du corps infantin. Pareillement,

---

<sup>931</sup> *Id.*, p. 10.

<sup>932</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 127.

dans *Graal Théâtre*, c'est une image du corps enfantin libéré de la communauté adulte que l'on nous propose.

On sait en effet que Morgane, en s'exilant sur Avalon, a reçu de Merlin le droit d'avoir des demoiselles de compagnie. L'exil pour Avalon est défini dans la scène 14 de l'acte II, « Merlin l'enchanteur », de la pièce de Florence Delay et Jacques Roubaud. « *Tes compagnes seront aussi nombreuses et aussi jeunes que tu le désireras. Je les formerai moi-même à leurs tâches. Particulièrement caresses maniement du radar et loco de l'île... Tu pourras inviter des jeunes hommes mais un à un.* »<sup>933</sup> Or, Mordret qui, lorsqu'il a atteint le statut de « jeune homme » au sens où Merlin l'entend ici, est invité en Avalon, réactive une existence enfantine : « *On était tous orphelins. Pas un père pas une mère à l'horizon pas un livre pas un prêtre que des flèches et des ballons.* »<sup>934</sup>. Parce que Florence Delay et Jacques Roubaud travaillent avant tout sur les capacités métalittéraires de la matière de Bretagne, il est intéressant de remarquer que dans cette réplique *a priori* anecdotiquement nostalgique de l'enfance mordretienne, se cache une référence à l'univers enfantin de *Sa Majesté des mouches*. Plus qu'une réalité biologique — si tant est que l'on puisse en parler relativement à un être de fiction —, l'enfance de Mordred est une réalité perçue. C'est le rapport entre l'hypotexte de William Golding et la visualisation sur scène d'un Mordred enfantin sur une île avec des flèches et sans le moindre corps adulte qui constitue le personnage comme enfant. Dans le fond, on a exactement le même processus dans le *Mordred* de Justine Niogret. L'existence enfantine de Mordred est concrétisée par la mobilisation du regard d'autrui. Arthur explique à un Mordred grandi : « *Je n'aurais pas cru que tu serais assis aujourd'hui, et rose, la peau aussi belle comme ce premier jour où je t'ai vu.* » Ce n'est qu'en le voyant et en le confrontant à l'image du bébé à la peau rose qu'Arthur considère, à ce moment précis, Mordred comme son enfant.

La variante de ce processus de dévoilement de Mordred que livre Thierry Di Rollo dans *Bankgreen* est d'autant plus intéressante qu'elle comporte une inversion entre les rôles. C'est le personnage de Niobo, âgé d'une dizaine d'années, qui observe un Mordred atemporel couché sur son varan — là aussi, un reptile.

*« Niobo s'est réveillé au milieu de la nuit ... Mordred dort, le dos à même l'échine de son grand varan ; l'armure est complètement inerte, comme figée pour l'éternité. Le reptile respire à peine... Niobo le sait, confusément, se hisse sur l'échine, la remonte en prenant soin de ne pas réveiller l'animal, place ses deux jambes de chaque côté de l'armure et en trois foulées prudentes se retrouve debout à califourchon au-dessus du heaume. La fente noire l'attire irrésistiblement. Une fois de plus, et probablement pour rien. Alors, très vite, Niobo dégage sa lame, la tient de ses deux mains jointes au-dessus du heaume, puis la descend graduellement... Le jeune Shore est emporté par son élan et le poids de son propre corps. La lame s'enfonçe dans la fente du heaume. »*<sup>935</sup>

L'expérience invisible de l'enfant Shore est une réactualisation du mythe d'Eros et Psyché concrétisée, où l'équivalent de Psyché a poignardé le corps figé dans un hors-temps.

---

<sup>933</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., 139

<sup>934</sup> *Id.*, p. 389.

<sup>935</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 275-276.

Pourtant, l'origine du dévoilement de la divinité juvénile, c'est bien la peur du serpent, du plaisir incompris de Psyché et de la manipulation de celle-ci par ses deux sœurs jalouses. Toujours dans *l'Âne d'or*, Apulée écrit : « *Praeclari ti facinoris opportunitatem de luminis consilio mutuare, et ancipiti telo illo audaciter, prius dextera sursum elata, nisu quam ualido noxii serpentis nodum ceruicis et capitis abscide.* »<sup>936</sup> C'est pour se défaire de l'emprise du reptile sous laquelle elle croit être tombée que Psyché cède à la tentation de ne pas respecter l'interdit fixé par Eros, exactement comme le fils d'Uter Pendragon reverra en rêve le serpent, sorte de dragon miniature, qu'il a engendré avec sa sœur. Mordred ne peut donc être que beau, à l'instar du dieu dont il joue le rôle.

Là où sous les yeux de Psyché se révèle la beauté d'Eros : « *Iamque lassa salute defecta, dum saepius diuini uultus intuetur pulchritudinem, recreatur animi. Videt capitis aurei genialem caesarie ambrosia temulentam, ceruices lacteas genasque purpureas pererrantes crinium blobos decoriter impeditos, alios antependulos, alios retropendulos, quorum splendore nimio fulgurante iam et ipsum lumen lucernae vacillabat...* »<sup>937</sup>, Arthur tombe en admiration devant Mordred. Michel Rio explique en effet, toujours dans *Arthur*, que « son [de Mordred] corps long et mince, gracieux et délicat comme celui d'une fille, laissait cependant deviner que, développé par l'exercice des armes, il deviendrait haut et puissant. Des boucles brunes encadraient un visage d'une beauté extraordinaire, où Arthur reconnaissait les traits de Morgane et les siens, hérités de leur mère Ygerne. Il tressaillit. L'enfant avait ouvert les yeux qui, dans la lumière de la lampe, montraient cette acuité verte, pénétrante, qui lui venait de Morgane seule. »<sup>938</sup> L'hypotypose évoque une *ekphrasis*, la contemplation et le plaisir procuré au lecteur / spectateur par la suspension du moment fatidique. Dans le fond, ce paradoxe rend compte de toutes les lignes directrices de tous les Mordreds modernes.

En effet, chaque réécriture mordretienne tend vers la mort de celui-ci en ayant pour but non explicite de retarder et de suspendre ladite mort inexorable. L'extension de la narration sur l'enfance de Mordred permet de résoudre ce paradoxe, elle permet de rendre compte d'un Mordred plus vivant que jamais, ce qui ne peut qu'accentuer le collapsus sentimental du lecteur lorsqu'il confronte la réécriture qu'il lit au savoir plus ou moins étendu de la matière de Bretagne qu'il détient (et encore, nous avons vu précédemment que le détail « Mordred meurt » est l'un des plus répandus et donc les plus connus.)

Exactement comme les dieux peuvent être soupçonnés d'avoir joué avec la curiosité de Psyché, et exactement comme Apulée suspend son récit pour attiser celle de ses lecteurs, les auteurs du corpus, en le rajeunissant, font prendre à Mordred une pose pour permettre

---

<sup>936</sup> « Prends conseil de sa lumière pour saisir l'instant favorable à ton glorieux exploit et, sans plus hésiter, lève d'abord le bras droit, puis, de toutes tes forces et d'un coup vigoureux de l'arme à deux tranchants, coupe le nœud qui relie à la nuque la tête du serpent malfaisant. » Trad. VALLETTE, Paul, d'après Apulée, *l'Âne d'or*, livre V, in *Apulée Les Métamorphoses*, tome II, coll. Les Universités de France, p. 69.

<sup>937</sup> « Mais bientôt, tout épuisée, tout expirante qu'elle est, à force de contempler la beauté du divin visage, elle reprend ses esprits. Elle voit une tête dorée, une noble chevelure inondée d'ambrosie ; sur un cou de neige et des joues purpurine errent des boucles harmonieusement entremêlées, qui retombent les unes en avant, les autres en arrière, et si vif était l'éclat dont elles rayonnaient qu'il faisait vaciller la lumière même de la lampe. » *Id.*, p. 61.

<sup>938</sup> RIO, Michel, *Arthur*, op. cit., p. 10.

un moment de pause dans le récit — et un questionnement plus poussé de celui-ci. Toujours dans *Bankgreen*, lorsque Niobo l'a contemplé et transpercé de sa lame, comme voulait le faire Psyché sur Eros, Mordred se « réveille » et interroge Niobo. « *Et maintenant que je t'ai donné le temps de voir, es-tu bien avancé ?* »<sup>939</sup> La révélation que doit provoquer le dévoilement d'un Mordred enfant ou, plus largement, d'un Mordred-Eros ne fait que creuser le problème qui était supposé se résoudre avec la contemplation du corps juvénile à la lumière du clair-obscur de la lampe à huile.

Ainsi, la mise en avant d'un Mordred enfant est, plus qu'un objet littéraire, un objet à lire. Ce rajeunissement est analysé ou explicité, utilisé au sein même de la diégèse, par les personnages qui gravitent autour de Mordred. L'enfance mordretienne permet de faire de Mordred non plus un personnage qui se contemple dans un miroir, mais bien le miroir que le lecteur *a priori* fasciné et *infans* par la réécriture mordretienne se propose à lui-même. Considérons le *Mordred* de Justine Niogret. L'une des principales informations, données comme un événement habituel et chronique dans l'enfance du héros, est la scène (topique depuis *les Malheurs de Sophie*) de gronderie du petit garçon fautif. Morgause lui exprime ses réprimandes par la lecture et l'écriture qu'elle lui fait faire. « *La leçon écrite que ce que voulait lui apprendre Morgause au travers de ses lignes à l'encre brune... Parfois elle le grondait aussi comme ceci, quand la bêtise était si évidente qu'elle n'avait pas besoin d'échange regard à regard ; entre les lignes, simplement, montrant qu'elle savait ; l'histoire d'un petit garçon trop gourmand, ou d'un autre qui refusait de bien faire le peu de tâches qu'on lui demandait.* »<sup>940</sup> Mordred est à la fois celui qui sait et celui qui ne sait pas. Comme le lecteur sait le destin de Mordred, mais ignore celui de son enfance.

La donnée problématique, c'est donc la précision de l'identité mordretienne. Reconsidérons l'une des phrases de Michel Rio : « *Sur une couche, un adolescent, presque un enfant, dormait...* » La donnée problématique est ici exprimée par le détachement syntaxique. L'asyndète entre « adolescent » et « enfant » illustre la transition difficilement cernable entre les deux périodes temporelles désignées par ces mots presque parasyntonymiques quand on les oppose diachroniquement à l'adulte médiéval ; tout à fait antagoniques synchroniquement quand on les considère l'un par rapport à l'autre. L'ambiguïté hermaphrodite de Mordred est à la fois la cause et la conséquence de son ambiguïté biologique et donc psychique. Est-il celui qui ne parle pas parce qu'il ne sait pas ou est-il celui qui a trop tôt la science de celui qui a grandi ?

C'est bien l'âge intermédiaire, l'entre-deux, qui est l'origine de la beauté de Mordred, du moins son point de départ. La beauté d'Eros héritée d'Aphrodite laisse place à la beauté de Mordred qu'il tient de Morgane, beauté qui se devine, qui se laisse imaginer et anticiper. Or à travers la personne d'Arthur à qui se révèle la beauté de son fils, c'est aux yeux du lecteur qu'est dévoilée et présentée la beauté serpentifère de Mordred, promis à être, selon sa mère, le meilleur de tous. Ce personnage mi-humain mi-démonique est le résultat *in fine* d'une métamorphose.

---

<sup>939</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 276.

<sup>940</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 29.

Dans le *Banquet*, en effet, Platon explique, par l'intermédiaire de Socrate, qu'Eros était un *daïmon*, un être intermédiaire entre les mortels et les immortels. Or, ce daïmon Eros s'exprime la première fois, toujours selon Socrate, lors de l'enfance des individus et « *étant d'abord lui-même le plus beau et le meilleur de tous de peut dès lors manquer de procurer aux autres les mêmes avantages. ... il est notre pilote, notre champion, notre soutien, notre sauveur par excellence ; il est la gloire des dieux et des hommes, le guide le plus beau et le meilleur, que tout homme doit suivre, en chantant de beaux hymnes, et en répétant le chant magnifique qu'il chante lui-même pour charmer l'esprit des dieux et des hommes.* »<sup>941</sup>. Le daïmon extérieur recouvre alors le daïmon individuel, et la beauté de l'entité concernée est une preuve de son caractère intermédiaire, de son existence et de son figement dans un entre-deux. Cette métaphore musculaire, semblable à celle que Tolkien utilise comme point de départ à la cosmogonie du *Silmarillion*, est intéressante. Chez Tolkien, les hommes suivent justement le modèle du chanteur discordant, sorte d'Éros inversé : « *Il semble aux Elfes que, d'entre les Ainur, les Humains ressemblent le plus à Melkor, lui pourtant qui toujours les a craints et haïs, même ceux qui le servaient.* »<sup>942</sup>

Or l'un des premiers commentateurs des emplois et des conceptions démoniques livrées par l'intermédiaire de Socrate par Platon se trouve justement être Apulée, qui a donné le patron du dévoilement du jeune Mordred endormi que l'on vient d'étudier. La contemplation de l'Eros-éphèbe, du Mordred non-adulte, doit permettre l'expression d'un *daïmon*, d'une incitation à agir ou non, processus que l'on a décrit plus haut dans cette étude<sup>943</sup>.

Michel Rio joue en effet avec la symbolique induite par Apulée. Là où la métamorphose de Psyché s'insère dans un texte où le personnage est métamorphosé, c'est bien de la métamorphose des lettres, des textes, que traite l'incipit de Michel Rio, de la métamorphose fascinante de la réécriture, potentiellement infiniment destructrice et régénératrice, rajeunissante, d'un fond. Il y a une sorte de ligne serpentine dans le texte de Michel Rio, une harmonie imitatrice de l'ondulation du serpent, toujours la même et toujours différente rendue par une sorte d'hypnose sur la lettre « m ». Avant de se fixer sur le jeune garçon, avant d'être capté (comme le regard du lecteur est capté par l'harmonie du « beau gris » de la page) par celui de l'enfant, le regard d'Arthur erre, comme s'il n'avait pas encore de point d'ancrage, comme si l'incipit basé sur le regard enfantin de Mordred cherchait la meilleure façon de commencer. « *Le regard d'Arthur retournait obstinément à l'eau, où venaient de disparaître, en un même jour, le premier de l'automne 491, Morgane et Merlin, la sœur-amante et le père-guide, la rebelle et le créateur, tout l'esprit de Logres, toute l'âme du roi, enfuis, sur ce chemin sans traces...* »<sup>944</sup> Or, les deux pages qui suivent sont constituées d'une répétition obsessionnelle et filée de la lettre « m » qui revient grâce aux mots Morgane / mère / flamme / amants / amertume / ennemis / amour / crime... Cette omniprésence de la nasale bilabiale tend dans l'extrait

<sup>941</sup> Trad. CHAMBRY, Emile, d'après Platon, *le Banquet — Phèdre*, [1964], coll. GF, p. 57.

<sup>942</sup> Trad. ALIEN, Pierre, d'après TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Le Silmarillion*, op. cit., p. 49. C'est ce même rapport de ressemblance et de haine que la Morgane de Michel Rio développe dans le cœur de son fils. Cf. 2.2.3, note 923.

<sup>943</sup> Cf. 2.3.1, p. 284.

<sup>944</sup> RIO, Michel, *Arthur*, op. cit., p. 9-10.

considéré à particulariser le mot « Mordret » qui n'apparaît qu'une fois alors que les autres mots sont répétés deux, voire trois fois, et le mot sous-entendu par le tissage des champs sémantiques est « Mort ».

D'ailleurs, Justine Niogret illustre métaphoriquement la mort de la beauté de Mordred. Celui-ci cesse d'être un séducteur effectif lorsque son physique n'est plus enfantin. Lorsqu'il est déguisé en pseudo-adulte, revêtu de l'armure de chevalier, il est ridicule :

« Son épée lui rentrait sa garde dans le ventre... Mordred avait beau la remettre en place, elle glissait encore et se replaçait sous son nombril. Le jeune garçon était fatigué. Non pas de cette mission, de sa nuit contre le cheval, mais de ce qu'on lui demandait de démontrer. Il connaissait ses forces, il savait ce qu'il valait ; rien d'exceptionnel. Un jeune homme comme les autres, pas spécialement puissant, pas spécialement grand, mais volontaire et capable de se lier aux choses même lorsqu'elles le blessaient. »<sup>945</sup>

L'auteur qui a décrit Mordred à six ans le re-décrit à quatorze, mais rien dans son apparence ne rappelle le caractère juvénile et vivifiant qu'il avait lorsqu'il était capable de ramper sous les framboisiers<sup>946</sup>. Pour rendre d'autant plus visible la croissance (et surtout ses conséquences) de Mordred, son destin inexorable d'adulte, l'auteur repositionne le personnage en train de ramper dans les sous-bois d'une forêt. « Mordred se mit à plat ventre, attendit, réfléchit... et se faufila entre les feuilles. Puis il rampa... C'était presque comme le temps de son enfance, lorsqu'il allait chercher ses tisanes et ses fruits, qu'il se glissait sous les branches basses... Maintenant, c'était la boue et le château, et le cheval sans nom, et ces quatorze ans si adultes et pourtant si impuissants. »<sup>947</sup> Est à noter l'opposition entre l'usage des adjectifs possessifs et démonstratifs. Un lien identitaire est établi entre la nature et l'existence de l'enfant, par la répétition du « ses » dans « ses tisanes et ses fruits », alors qu'il y a comme une autoscopie externe dédoublante et repoussante avec la distanciation mise en avant dans le groupe « ces quatorze ans si adultes ». La comparaison à laquelle se livre l'auteur entre les deux stades de son héros suggère que son Mordred était fait pour s'épanouir en tant qu'enfant ; en tant qu'adulte, il n'est qu'une caricature de ce qu'on attend de lui qu'il soit. Or ce passage correspond à la quête initiatique de Mordred, à la recherche d'une créature « menaçante », un « monstre ». Et c'est bien le statut de la beauté monstrueuse qui provoquait le dévoilement de la beauté juvénile d'Eros : « *Sed cum primum luminis oblatione tori secreta claruerunt, uidet omnium ferarum mitissimam dulcissimamque bestiam, ipsum illum Cupidinem formosum deum formose cubantem...* »<sup>948</sup>

Le « m » était déjà utilisé comme clin d'œil intertextuel, comme renvoi à une imbrication entre le mal et l'enfant, dans le *Graal Théâtre* de Florence Delay et Jacques Roubaud. C'est une référence indirecte à M, le maudit. Mordret, après tout, assone avec le

---

<sup>945</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 43.

<sup>946</sup> Cf. 2.2.2, p. 239.

<sup>947</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, p. 43.

<sup>948</sup> « Mais sitôt que la lumière eut éclairé le secret du lit, elle vit de toutes les bêtes sauvages le monstre le plus aimable et le plus doux, Cupidon en personne, le dieu gracieux, qui gracieusement reposait. » Trad. VALLETTE, Paul, d'après APULÉE, *les Métamorphoses*, op. cit., p. 60.

*Mörder*<sup>949</sup>, l'assassin d'enfants. D'ailleurs, il est intéressant de voir que l'une des épreuves qu'Imma Mira Sempere dresse sur le parcours psychique de son Mordred est un assassinat d'enfants. Le *Sir Mordred, hijo de Ávalon* présente, en effet, un chapitre sur un anniversaire de Mordred, anniversaire qu'il n'est pas d'humeur à fêter. Son anniversaire, avancée dans l'âge adulte, tisse une mimesis éternellement enfantine entre Mordred et un chaton. La scène de ce chapitre 22, avant-dernier chapitre, présente les enfants comme des pervers polymorphes fascinants tout autant que fascinés, cruels et sans la moindre compassion. Elle n'est pas sans rappeler le début de la *Horde sauvage*<sup>950</sup>, où des enfants donnent un scorpion à dévorer à des fourmis, avant d'enflammer l'ensemble sous des brindilles. Mordred et ses compagnons arrivent dans une ruelle donnant sur une place sur laquelle un groupe d'enfants maltraitent un animal.

*« Mordred se detuvo en seco y se quedó mirando hacia una pequeña plazoleta que se abría a su lado... »*

*El príncipe salió corriendo hacia la plazoleta. Descubrió con profundo asco cómo niños se entretenían apedreando a un gatito blanco como la nieve. El pobre animal estaba acorralado y ya sobresalía una costilla astillada por su costado.*

*Mordred... desenfundó su daga.*

*Agarró a uno por los pelos y lo degolló de un tajo entre un estallido de sangre, a otro que comenzó a gritar lo ensartó y al tercero que ya escapaba lo cogió por la cabeza y lo estampó brutalmente contra la pared. »<sup>951</sup>*

Lorsque Mordred prend le chaton dans ses bras, sa réaction est justifiée et légitimée par le passage à une focalisation interne : « ... *el gatito herido en sus brazos. "Vamos amiguito, te pondrás bien... Te curaremos y te pondrás bien... Crecerás y te harás tan fuerte que nadie, jamás volverá a lanzarte piedras." »<sup>952</sup> Imma Mira Sempere construit donc une scène mimétique entre Mordred, un personnage devenant progressivement adulte, et un chaton, entre le personnage au pouvoir (Mordred est alors régent du royaume de Logres) et une créature parmi les plus faibles et innocentes qui soient. Il y a donc une psychologisation enfantine de Mordred, ce que notait déjà très rapidement Tyler Tichelaar dans son étude sur Mordred en tant que fils d'Arthur : « *Mordred's wickedness, rather than growing into a more grotesque depiction, has received more sympathy from**

---

<sup>949</sup> Voir LANG, Fritz, *M-Eine Stadt such einen Mödrer*, [1931].

<sup>950</sup> Sam Peckinpah, [1969]. Alors que les *gangsters* héroïques arrivent en ville, des enfants le long du chemin s'amuse à livrer des scorpions vivants à une horde de fourmis.

<sup>951</sup> « Mordred se figea soudainement et resta à contempler une petite place qui s'ouvrait sur son côté... Le Prince partit en courant en direction de la place. Il y découvrit avec un profond dégoût comment des enfants s'amusaient à caillasser un petit chat blanc comme neige. Le pauvre animal était acculé et de sa poitrine saillait une côte cassée. Mordred... dégaina sa dague... Il en saisit un par les cheveux et l'égorgea d'un coup dans un jet de sang, un autre qui commençait à crier, il l'embrocha tandis que le troisième, qui s'enfuyait déjà, il l'attrapa par la tête et l'écrasa contre le mur. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 256.

<sup>952</sup> « ... le petit chat blessé dans les bras. « Allez, mon ami, ça va aller... On va te soigner et ça va aller. Tu vas grandir et tu seras si grand que plus jamais on ne te lancera des pierres. » *Id.*, p. 257.



*modern writers. We now live in an age of psychology where we look at the environment of the child that formed the adult.* »<sup>953</sup>

Le thème du chaton « blanc comme neige » et de sa croissance future qui lui garantira de ne plus souffrir de la cruauté d'autrui montre que certaines réécritures, les plus réhabilitantes pour Mordred notamment, font de lui un personnage enfantin blessé par le monde adulte. Le rajeunissement de Mordred permet donc de façonner celui-ci comme un innocent. C'est là ce que sous-entend Merlin, dans *Graal Théâtre*, alors qu'il prophétise à Arthur la fin de Logres. Florence Delay et Jacques Roubaud lui confèrent la réplique suivante, dans la scène 9 de l'acte II de *Graal Théâtre* : « *Innocente ou coupable jamais créature ne recevra de mal de moi encore moins un enfant. S'il doit faire mal c'est dans le futur de sa vie. Quand il naîtra au mois de mai il sera innocent.* »<sup>954</sup> C'est là ce que l'on évoquait avec l'utilisation du M, dans *Graal Théâtre*. Lorsque Mordred utilise la lettre M pour se désigner, les auteurs présentent alors les chevaliers passifs, rassemblés sous les yeux d'Arthur pour faire l'appel avant de partir en quête du Graal, quête, nous l'avons vu, dont l'envers est la chasse à la Bête Glatissant. « *Mon nom commençant par M je te cède volontiers la place.* »<sup>955</sup> Le « M » est une marque, comme dans le film de Fritz Lang qui sert à questionner la responsabilité et la culpabilité du tueur d'enfants et le rôle que lui affecte la société. La beauté de Mordred correspond donc à la beauté du monde vierge, ou du moins revitalisée par l'action qu'il se doit d'exécuter. La contemplation de son corps enfantin évoque un héros non coupable, innocent mais victime des culpabilités passées d'autrui. En se voyant spécialisé, par les auteurs contemporains, dans les rôles juvéniles, Mordred devient innocent.

Le thème de l'enfant, forcément beau et beau parce qu'exagérément enfant, se retrouve aussi dans *Sir Mordred, hijo de Ávalon*. Nous avons déjà vu que dans ce roman, Morgause, la mère adoptive se dote de ses plus beaux atours pour sa rencontre avec son neveu. Il est cocasse de voir qu'à sa beauté artificielle, préparée et travaillée dans un but précis, s'oppose, lors de leur premier tête-à-tête, une beauté naturelle et innée, brute mais polie, d'un Mordred enfant. « *Morgause reconoció inmediatamente el porte de aquel niño que acababa de detener su caballo ante ella... el niño tenía un rostro fino y delicado, y una mirada profunda y penetrante... Le gustó la extraña sensación que le producían los ojos de aquel niño.* »<sup>956</sup> Comme chez Michel Rio, on constate que la première vision de Mordred passe par le regard d'un tiers : les deux auteurs abandonnent le narrateur omniscient pour faire place à une focalisation interne et à un personnage *a priori* d'autorité. Or qu'il s'agisse de l'Arthur de Michel Rio ou de la Morgause d'Imma Mira Sempere, les deux sont comme écrasés par la constitution autour du Mordred enfant du *topos* de « l'aura héroïque ». Le

---

<sup>953</sup> « La méchanceté de Mordred, plutôt que de devenir plus grotesque, a été traitée avec plus de sympathie de la part des écrivains modernes. Nous vivons maintenant dans une époque de psychologie où nous considérons l'environnement de l'enfant qui l'a formé comme adulte. » Trad. ori. D'après TICHELAAR, Tyler R, op. cit., p. 50.

<sup>954</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 110.

<sup>955</sup> *Id.*, p. 508.

<sup>956</sup> « Morgause reconnut immédiatement la stature de cet enfant qui venait d'arrêter sa monture devant elle... l'enfant avait un visage fin et délicat, et un regard profond et pénétrant... l'étrange sensation que provoquaient en elle les yeux de cet enfant lui plut. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 20.

Mordred enfant correspond à la chimère de l'essence, innée et fascinante, illusion détruite au XXe siècle par les sartriens, mais dont nous constatons aujourd'hui la résurrection, dans une société de consommation en recherche de transcendance : cette essence est désormais réputée bonne parce que belle, et vice-versa. C'est cette fixité de l'être dépourvu des modulations identitaires que permet et construit peu à peu l'enfance que questionne une analepse de Thierry Di Rollo, dans *Bankgreen*.

En effet, même si le Mordred de Thierry Di Rollo n'a pas d'enfance à proprement parler, on constate qu'il a vécu une période où son physique n'était pas figé par son armure identitaire. C'est justement l'oubli de cette période « floue », muette dans le présent mais fondamentale quant à ce qu'il est devenu, qui fait que Mordred est dans l'errance une fois ressuscité. Il est persuadé d'être le résultat de l'essence « varanier » alors qu'il n'en est que le parfait contre-modèle. L'auteur décrit en effet, après la résurrection de Mordred, un épisode qui eut lieu bien avant l'extinction des varaniers. La scène se serait déroulée lors de l'une de leurs assemblées ; et Mordred de déclarer : « *Et l'essence de nos êtres ne peut pas nous échapper.* »<sup>957</sup>

D'autre part, la lecture successive des incipits de Michel Rio et d'Imma Mira Sempere est éclairante quand on voit émerger dans deux textes radicalement différents — compte tenu de leur optique, de leur lectorat cible et plus largement de leur réinterprétation de la matière de Bretagne — une image commune : le regard pénétrant. Les mots « pénétrante », dans « *acuité verte, pénétrante* », pour le texte de Michel Rio, et « *penetrante* », dans « *una mirada profunda y penetrante* », sont dotés d'une projection sémantique maximale. Mais il est curieux que la source de ce regard à la puissance introspective soit justement un enfant, un être *a priori* intermédiaire, non accompli et non fini. Du « regard torve »<sup>958</sup> du Mordred médiéval, donc d'un adulte félon peut-être affecté d'un certain strabisme, on passe à un autre type de décalage.

Les textes de la modernité concordent quant à la première explication à ce regard ambigu. Comme par un accord tacite, la matière mordretienne s'accorde majoritairement sur le fait que Mordred est une entité adulte confinée dans un corps d'enfant. L'explication sous-entendue par les personnages savants du monde diégétique ou par les narrateurs omniscients est que Mordred n'a pas été traité en tant qu'enfant, qu'il n'a pas vécu cette période d'adaptation au monde adulte. Ce déséquilibre entre sa personnalité et son physique est cause et conséquence d'un développement inadéquat, d'un décalage. Et là encore, on retrouve ce qui fait toute l'originalité de Mordred : l'inversion. Si depuis plusieurs siècles la notion de jeunesse a tendance à s'étirer, du fait des modifications sociales et industrielles, à envelopper des âges qui auparavant étaient partie intégrante de l'âge adulte, on constate que le rajeunissement de Mordred est accompagné d'un rejet

---

<sup>957</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 453.

<sup>958</sup> Carlos Alvar rappelle en effet cette "affectation" de Mordred : « ... *a partir del ciclo de la Vulgata... Mordret es ahora un caballero novel, veinteañero... se distingue por ser el más corpulento de los cinco. Su valentía no desmerece la de los mejores caballeros de la Mesa Redonda (aunque tiene una extraña mirada torva) ...* ». « ... à partir du cycle de la *Vulgata*... Mordret est alors un nouveau chevalier, d'une vingtaine d'années... il se distingue parce qu'il est le plus corpulent des cinq frères. Sa valeur ne démerite pas comparée à celles des meilleurs chevaliers de la Table Ronde (bien qu'il ait un étrange regard torve) ... ». Trad. ori. D'après ALVAR, Carlos, op. cit., p. 212.

de l'enfance. Tout se déroule comme si, dans le cas de Mordred, la jeunesse tendait à se réduire. Les textes évoquant une jeunesse de Mordred montrent que celle-ci est réduite, par l'autorité qui façonne Mordred, à son strict minimum. Le problème du Mordred enfant est justement qu'il n'est pas enfant. Il est comme Eros, doté d'un pouvoir parmi les plus puissants et les plus destructeurs, mais confiné dans un corps juvénile. Ce qui le rend d'autant plus imprévisible et destructeur.

Considérons de nouveau l'incipit de *l'Arthur* de Michel Rio, cet incipit qui fige Mordred pour la totalité du roman, dans cette image d'éphèbe vue plus haut. Après avoir asséné à son fils qu'il avait été dressé par Morgane contre la Table, et non pas comme il le croyait pour son service, Arthur a un geste paternel. Il agit vis-à-vis de l'enfant comme il est *a priori* naturel d'agir pour un lecteur contemporain. « *Il lui sourit. Il posa sa main sur sa tête qu'il caressa un instant, puis il le baisa au front. Le désarroi de Mordred s'accrut, car jamais il n'avait connu pareil geste d'affection de la part de Morgane.* »<sup>959</sup>

Ainsi, à travers la cristallisation de Mordred autour de l'enfant, se joue une tragédie universelle : la croissance, le développement psychique de chacun. Mordred devient le héros tragique de tout enfant insuffisamment considéré comme tel. À en croire Michel Rio, c'est la principale raison de la révolte de Mordred. Certes, cette raison reste inconsciente pour le personnage, mais le narrateur la confie au lecteur, spectateur de la seule action dramatique qui importe : la fin logrienne.

« *Au printemps 539, Mordred, qui avait assuré pendant une année la régence de Logres avec son zèle scrupuleux et volontaire... se décida à une action extrême, débattue au cours de nuits fiévreuses et sans sommeil... Il se persuada que lui seul pouvait être le sauveur de l'œuvre de Merlin, son ultime recours contre un complot dont il accusait pêle-mêle Arthur, Lancelot, Gauvain, Guenièvre et Morgane, complot contre la Table doublé, sans qu'il en eût conscience et donc avec une force d'autant plus corrosive qu'elle travaillait enfouie sous une bonne foi aveugle, d'un complot contre lui-même avivé par ses douleurs d'enfance, celles du manque d'amour et du secret honteux de ses origines.* »<sup>960</sup>

Mordred est l'enfant à qui l'on n'a pas laissé suffisamment de temps pour être hors temps, pour errer dans le temps de l'innocence. Ce début de chapitre permet à l'action dramatique d'entrer dans sa dernière ligne droite : la bataille de Salesbières. Michel Rio, en utilisant une période classique, « noie » dans une phrase très longue à la protase qui semble, à la lecture, infinie, le groupe « manque d'amour ». Alors qu'il paraît secondaire, ce groupe nominal désigne l'épicentre du problème, camouflé dans les entrelacs de la syntaxe.

C'est d'autant plus flagrant lorsque l'on a en tête l'incipit du même roman. Cet incipit, nous l'avons dit, est faussement dédié à Arthur, alors qu'il s'adresse plutôt au Mordred-éphèbe. Le premier tête-à-tête entre le père et le fils, et on le suppose, les premiers mots qu'ils échangent sont conclus justement par Arthur sur un geste qui déclenche le sentiment de « manque d'amour » mordretien. « *Et au sein même de cette confusion il ressentait l'ébauche d'un sentiment ignoré, comme le premier signe tardif et obscur d'une*

---

<sup>959</sup> RIO, Michel, *Arthur*, op. cit., p. 11-12.

<sup>960</sup> *Id.*, p. 127-128.

*capacité d'amour jusqu'alors étouffée.* »<sup>961</sup> C'est là la conclusion de l'incipit centré sur Mordred, dans *l'Arthur* de Michel Rio : le désarroi qu'évoque l'auteur face au geste infantilisant du père est bien dû à son caractère trop tardif envers l'enfant. Le roman de Michel Rio, *a priori* dédié au roi de Logres, s'ouvre et s'achemine vers sa fin, grâce à la répétition centrée sur l'enfant du mot « amour ».

Dans un registre tout autre, celui de la vulgarisation et de la spécialisation de la matière arthurienne à l'univers lycéen américain, dans le roman de Meg Cabot, *Avalon High*, on constate que c'est encore une question « d'amour » qui façonne le personnage de Mordred / Marco. Lorsque la narratrice a résumé la complexité des relations familiales entre Arthur et Mordred, rappelant que ce dernier est tantôt le frère tantôt le fils du premier, elle conclut : « *The Pendragons were way dysfunctional as far as families go.* »<sup>962</sup> Le mot *dysfunctional* sous-entend la main-mise de la psychanalyse et de la sociologie des comportements enfantins sur le thème littéraire de la famille tragique du roi Arthur. La narratrice vient justement de rappeler que Mordred est pour certaines sources le fils d'Arthur. Le passage au pluriel du patronyme Pendragon ne peut faire, dans le roman de Meg Cabot, uniquement référence à Arthur / William et Mordred / Marco. A travers la déconstruction sentimentale et familiale que porte le sémantisme de *dysfunctional*, l'auteur évoque plus finement l'un des principaux problèmes mordretiens : son identité paradoxale de Pendragon. Or, le dysfonctionnement de la famille actuelle, à travers laquelle l'auteur bâtit une métempsychose arthurienne, vient justement d'une rivalité enfantine et d'un sentiment d'abandon, de trahison de l'adolescent Mordred / Marco, car il soupçonne sa mère d'adultère. Seul l'érudit reconnaît ici le passage de Malory lors duquel Gaheriet assassine Morgause lorsqu'il la surprend avec Lamorak de Galles. Meg Cabot supprime l'hypothèse incestueuse entre Arthur et l'une de ses sœurs, incompatible avec la mimesis (William et Marco sont supposés avoir le même âge), mais aussi avec les impératifs moraux du best-seller pour adolescents. Cette évacuation de l'un des invariants mordretiens, cette auto-censure de l'auteur, traduit le décalage entre le thème médiéval de l'enfant et sa conception idéalisée actuelle.

Le caractère transfuge du personnage ne vient donc pas seulement de sa capacité à passer d'un type de réécriture à l'autre, ni même de sa malléabilité politique et idéologique qui le rend capable d'incarner des théories et des orientations parfois contradictoires et incompatibles. Le caractère transfuge de Mordred vient plutôt de sa capacité à passer d'un genre à l'autre grâce à son enfance même. Il n'est plus seulement le héros d'un genre majoritairement romanesque, où la chanson de geste est l'ancêtre de la *fantasy* actuelle, il est le centre d'une réactualisation de la chanson médiévale lue en fonction des contes.

---

<sup>961</sup> *Id.*, p. 11.

<sup>962</sup> « Les Pendragons (c'est le nom de la famille d'Arthur) étaient sacrément tordus, si vous voulez mon avis. » Trad. CHICHOPORTICHE, Josette, *Avalon High : Un Amour Légendaire*, op. cit., p. 112, d'après CABOT, Meg, *Avalon High*, op. cit., p. 79. Notons encore une fois une certaine dégradation dans le langage employé en français, pour traduire les paroles de la jeune narratrice, comme si le mot « dysfonctionnel », pourtant communément employé en français pour décrire l'atmosphère familiale, n'était pas assez marqué « adolescent » ...

La stagnation de Mordred en tant que « héros jeune », enfant ou adolescent, montre que Mordred participe et incarne une réinjection du modèle et du schéma fonctionnel des contes de fées, dit abusivement pour enfants, dans la littérature contemporaine. Ce rapport conflictuel du Mordred enfant vis-à-vis de ses parents n'est pas un simple moteur mimétique actualisant, Mordred n'est pas qu'une victime considérée comme un enfant battu ou maltraité, ce que l'on pourrait croire lors d'une lecture trop rapide des œuvres du corpus. Le Mordred de William Wilfred Campbell, par exemple, illustre le dilemme enfantin entre une perception de fonction publique (codifiée et traditionnelle) et une sentimentalité privée (perçue et intime) : « [à Merlin] *Thou mayst kill The king in him, thou canst not kill the father... The Arthur of thine ambitions may be dead, But not the Arthur of my childhood's longing...* »<sup>963</sup> Il est à noter que dans cette réplique transparait l'idéalisation du père par l'enfant, de manière individuelle et non plus au sens où Arthur devrait être le père de son peuple. Ce n'est plus parce qu'il n'est pas un père de la patrie mauvais qu'il est un mauvais père, mais plutôt l'inverse. Il y a donc dans la geste mordretienne moderne, et plus précisément dans la reconnaissance identitaire sur laquelle elle est centrée, un lien avec le roman des origines : l'enfant non reconnu, non aimé, rappelle la première épreuve que doit surmonter le personnage du conte de fées.

Considérons par exemple le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*. Merlin confie l'enfant Mordred à Morgause et à Loth, lequel est plutôt sceptique quant à l'apport qu'il pourrait fournir lui-même à l'enfant d'Avalon. L'argument déterminant du sage est justement le décalage, la non-conformité déséquilibrante entre le corps enfantin de Mordred et le comportement qui lui a été associé : « *Tú, tu forma de ser... Es una de las razones que me han hecho pensar que este niño puede ser feliz en este reino, señor. Escuchadme, a pesar de que siempre ha estado acompañado, en realidad no conoce el afecto y la ternura de unos padres...* »<sup>964</sup> Et c'est paradoxalement Loth, *a priori* le moins concerné par l'arrivée de Mordred, celui qui, comme nous l'avons vu précédemment <sup>965</sup>, préfère aller se coucher plutôt que d'accueillir Merlin, qui est l'argument déterminant dans le choix de la famille d'accueil du jeune garçon. « La tendresse des parents » est ce qui manque à Mordred lors du début de l'histoire. Ce manque est présenté par Merlin comme devant être comblé. Se pose alors la question de cette particularité de Loth. L'emphase, la rupture syntaxique et l'usage des points de suspension dans la phrase prononcée par Merlin créent une attente sur les raisons du choix de Loth comme père adoptif pour Mordred, lequel est présent lorsque Merlin prononce ladite phrase.

Le *Sir Mordred, hijo de Ávalon* montre une nouvelle inversion de la relation père / fils. Imma Mira Sempere respecte la nouvelle branche majoritaire selon laquelle Arthur est le père biologique de Mordred et Loth seulement son père putatif. Pourtant, c'est Loth qui

---

<sup>963</sup> « Tu peux tuer le roi en lui, tu ne peux tuer le père... L'Arthur de tes ambitions peut être mort, mais pas l'Arthur des aspirations de mon enfance. » Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 15.

<sup>964</sup> « Toi, ta manière d'être... c'est l'une des raisons qui m'ont fait penser que cet enfant peut être heureux dans ce royaume, seigneur. Ecoutez-moi, bien qu'il ait toujours été accompagné, en réalité on ne connaît pas l'affection et la tendresse de parents... ». Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 23.

<sup>965</sup> Cf. 2.2.2, p. 238.

crée avec Mordred une relation filiale, l'élève et le fait sourire. L'amour de Loth est paternel, tandis que celui d'Arthur est caractérisé par l'excès. Lorsqu'il le rencontre pour la première fois, la manifestation de sympathie d'Arthur — qui n'est pas destinée seulement à la personne de son fils — lui semble surjouée et l'incommode. « *Arturo se adelantó más y rodeándolos a los tres [Loth, Morgause, Mordred] con sus grandes brazos, los envolvió muy afectuosamente. Su preciosa capa turquesa rodeó a los cuatro. Este gesto terminó de romper el hielo... Mordred sintió una cierta incomodidad, ya que no era dado a efusiones de este tipo.* »<sup>966</sup> L'embrassade arthurienne est traitée de manière à être ressentie comme une captation. En revanche, Loth considère Mordred comme l'enfant qu'il est, et lui donne justement l'identité nécessaire au temps pour forger son identité d'adulte. Leur première rencontre présente le roi d'Orcanie comme doté d'un certain contact naturel avec les enfants. L'auteur, respectant une certaine forme de cliché, joue avec le lien de fascination / répulsion que les enfants sont supposés avoir avec la féerie et les contes de fées. « *-Bueno, muchacho. Déjame ver, antes que nada quiero comprobar algunos pequeños detalles que pueden haber pasado desapercibidos aquí a las eminencias... -Lo miró de arriba abajo fingiendo un gesto de preocupación. - Mmm, no tienes cuernos ni hocico, ni garras de manticora. Está bien, creo que nos llevaremos bien.* »<sup>967</sup>

Le contact entre Mordred et un adulte, plus précisément le contact de tendresse et de douceur supposés comme allant de soi — mais relevant d'une construction bien plus complexe que ce qu'elle en a l'air — est donc utilisé par les auteurs pour forger la croissance littéraire de Mordred. C'est là un motif des réécritures actuelles, plaqué arbitrairement et de manière anachronique sur la matière des textes-sources. Avec la modernité, avec l'instauration de l'enfant en tant qu'individu à part entière et non plus seulement comme un petit adulte en devenir, la matière de Bretagne se réoriente et la branche mordretienne se spécialise dans l'organisation d'une *geste* enfantine, dépourvue de geste tendrement infantilisant.

Dans le cas du *Mordred* de Justine Niogret, on constate que cette réinjection du conte de fées dans l'univers romanesque permet à l'auteur de ne pas décrire un Mordred enfant directement. La description se fait par procuration et de la manière la plus générale qui soit. En effet, c'est la description du *Doppelgänger* enfantin que livre Justine Niogret, voire celle d'un double ogresque, où le subconscient est présenté dès le départ comme dévorateur et annihilant. La première confrontation à laquelle est soumis Mordred, le premier contact, pour le dire de manière plus générale, avec un enfant de son âge fait émerger le pervers polymorphe : « *Et Mordred vit qu'il avait les mêmes dents que le chat borgne ; des dents de voleur de bateau, venues de par-delà la mer, aigues, tournées et faites*

---

<sup>966</sup> « Arthur s'avança davantage, et les entourant tous les trois de ses grands bras, il les embrassa très affectueusement. Sa précieuse cape turquoise les enveloppa tous les quatre. Ce geste termina de briser la glace... Mordred ressentit une certaine incommodité puisqu'il n'était pas accoutumé à des effusions de ce type. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 62.

<sup>967</sup> « Eh bien, mon garçon. Laisse-moi te regarder, avant tout je veux vérifier quelques petits détails qui peuvent ne pas avoir été remarqués par les éminences ici présentes. ...-Il le regarda de haut en bas en feignant une mimique préoccupée. Mmm, tu n'as pas de cornes, ni de museau, ni même de griffes de manticore. C'est bien, je crois que l'on va bien s'entendre. » *Id.*, p. 23-24.

*pour mordre les petits garçons.* »<sup>968</sup> Dans le chapitre 1, en effet, Mordred adulte se réveille après s'être remémoré dans ses grandes lignes son enfance dans la forêt de Morgause. Le narrateur a fait part de son habitude de se cacher l'été dans les buissons de framboisiers, épisode que nous avons évoqué plus haut. Or, à la fin du même chapitre, c'est un souvenir particulier qui affleure à la conscience de Mordred : sa rencontre avec un autre petit garçon. Celui-ci se révélera être Polîk, le chevalier qui offrira à Mordred convalescent le miroir et qui connaîtra Guenièvre de la manière dont Mordred s'est refusé à le faire. Mordred enfant rencontre donc son double négatif. Et cette rencontre se fait lorsque Mordred a traversé le ruisseau de l'Ouzom, frontière géographique autant que mémorielle. « *Le garçon passerait la rivière. Celle sous les mousses après la ferme aux deux bœufs à la lourde tête blonde et au museau humide. Mordred ralentit et regarda le ciel... Puis la glace de l'eau coulée à l'ombre noire sous les feuilles, bue ; voilà ce que voulait Mordred. En place de quoi, il vit le garçon.* »<sup>969</sup> C'est donc un autre mythe relatif au dévoilement de la beauté juvénile et à sa contemplation que mobilise ici Justine Niogret. Le ruisseau, pour la société druidique, est une « *fontaine de santé* »<sup>970</sup>, selon Georges Bertin, « *Cette eau merveilleuse ressuscite les morts quand les dieux et les druides s'en mêlent. Si les vivants l'utilisent, elle les rajeunit et les préserve* »<sup>971</sup>.

Encore plus beau parce que rajeuni, Narcisse se retrouve confronté à son reflet et son propre destin mortifère. Le garçon

« *était à moitié caché par les buissons de mûres, tout au bord du chemin. Il avait le même âge que Mordred. La même couleur de cheveux, le même visage qui promettait d'être long une fois adulte. Mais tout au contraire de lui, il portait une tristesse sans nom sur les traits, quelque chose de très sérieux pour un enfant... l'enfant n'avait pas l'air d'avoir peur ; une méfiance de chien que l'on tape parfois. Il dévisageait Mordred sans rien dire, sans changer son expression étrange... Il était aussi grand que Mordred, ou plus exactement aussi petit.* »<sup>972</sup>

Mordred est alors sur le chemin du retour vers la cahute de Morgause, là où cette dernière et Arthur attendent l'enfant. À la veille du changement d'orientation du héros, l'auteur mobilise l'opposition des deux épineux, l'un au fruit rouge, l'autre au fruit noir pour mieux opposer les deux garçons, l'un anonyme grandi trop vite, l'autre pas assez compte tenu de ses ascendances.

---

<sup>968</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 31.

<sup>969</sup> *Id.*, p. 29-30.

<sup>970</sup> BERTIN, Georges, op. cit., p. 54.

<sup>971</sup> GUYONWARC'H, Christian, LEROUX Françoise, *Les druides*, [1986], Rennes, Ouest-France Université, cité par BERTIN, Georges, in *De la Quête du Graal au Nouvel Âge*, op. cit., p. 54. On constate que l'on trouve le même thème de la rivière régénératrice dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*. Lorsque, lors d'une bataille, Greith, l'adjuvant de Mordred est blessé, ce dernier le mène, sous le commandement d'Arthur, près des eaux qui coulent sous Camelot : « *Aguanta amigo, aguanta... Arturo dice que el agua que corre bajo la fortaleza de Camelot hace milagros.* », « *Tiens bon mon ami, tiens bon... Arthur dit que l'eau sous la forteresse de Camelot fait des miracles.* » MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 164. Le cours d'eau ressuscite Greith, et Mordred devient un dieu par procuration. Il est un nouveau Jésus rendant au jeune Greith-Lazare la possibilité de vivre, de devenir un homme et de trouver sa voie — ce que le jeune Picté explique à Mordred quelques chapitres plus tard. Cf. 2.2.3, p. 884.

<sup>972</sup> *Ibid.*

Il y a dans le roman de Justine Niogret une mise en abyme de cette cristallisation du patron mordretien autour de l'enfance. Mise en abyme explicitée justement par les premiers mots, au discours direct, qu'adresse Mordred à ce double enfantin. « *Tu as l'air perdu, dit Mordred. Si j'ai quelque chose qui peut t'aider, je te le donnerai* »<sup>973</sup>. Dans le fond, l'incipit dresse ici la potentialité mimétique de Mordred. Celui qui est perdu, dévié de ses attentes, dans ce début de roman, c'est avant tout le lecteur avide de matière arthurienne et / ou de *fantasy* topiquement pleine de dragons, de chevaliers, et / ou de combats plus ou moins sanglants. Il a tout pour être « perdu » : l'auteur lui présente un enfant dont le principal centre d'intérêt est de ramper parmi des framboisiers, entièrement tourné vers l'herboristerie et la contemplation du cycle des saisons. Justine Niogret joue elle-même avec la surprise que peut produire son texte sur le lecteur : « *La scène aurait été sans surprise près des murs de pierre et des portes assez larges pour les charrettes, mais ici, au milieu des terres presque sauvages ?* »<sup>974</sup> L'utilisation de la modalité faussement interrogative et de l'ellipse du complément circonstanciel d'attribution (« la scène aurait été une surprise *pour qui ?* ») suggère justement que l'hypotypose permet un certain voyeurisme du lecteur, qui est le principal destinataire de la scène, et dans le fond, des paroles qui sont échangées. À travers ce système de diffraction de la parole, Mordred est donc un personnage capable de donner quelque chose à un lecteur perdu. L'enfance mordretienne est ce qui permet de passer de l'acte de donner (schéma diégétique mordretien de la scène) à l'acte de per-donner, de « donner à travers » (modèle mimétique entre le personnage de Mordred et le lecteur).

Aucun horizon d'attente ne pouvait logiquement dresser ce type mordretien. Pourtant il est celui que l'auteur choisit pour son pacte de lecture, qu'elle clôt par le pacte tacite entre les deux garçons, et cette déclaration, ce « *je te le donnerai* » de dévouement explicite de Mordred à Polík, implicite de Mordred au lecteur, lequel vit une nouvelle tragédie de l'enfance par procuration.

C'est un processus similaire qu'utilise Henry John Newbolt, dans sa tragédie *Mordred*. La scène d'exposition se clôt sur un parallélisme *a priori* tout à fait secondaire et purement diégétique. Si l'on considère l'équilibre de la scène 1 de l'acte I, on constate que la répartition est désavantageuse pour le jeune Mordred. Sur une scène de neuf pages, dans l'édition utilisée pour cette étude, six sont occupées par l'exposition des faits de Lancelot, de son expérience et de la légitimité de son avis, alors que seulement trois sont dédiées au refus puis à l'acceptation forcée d'Arthur d'intégrer Mordred à l'ordre de la Table Ronde. Là encore, c'est un Mordred rajeuni qui entre en scène, enfant parce que non adulte. Gauvain l'introduit, par, par sa non-appartenance au monde adulte : « *My Lord, I, Gawaine, also beg thy favour for a young kinsman.* »<sup>975</sup> À partir de là se tisse une répétition ternaire sur le champ lexical de « young ». La dérivation exocentrique est d'autant plus remarquable qu'elle est la seule à être développée dans une telle proportion dans toute la scène, et que son référent est justement celui qui l'amplifie. Mordred explique :

---

<sup>973</sup> *Id.*, p. 31.

<sup>974</sup> *Id.*, p. 30.

<sup>975</sup> « Seigneur, moi, Gauvain, je demande votre attention pour un jeune parent. » Trad. ori. D'après NEWBOLT, Henry John, *Mordred: A Tragedy*, op. cit., p. 6.



« *Morgance, the queen, my mother, sending me Her youngest hither... saying, « And if he doubt, Thou shalt entreat him by the memory Of his own youth... »*<sup>976</sup> Le nœud lexical correspond donc à l'identité problématique et dramatique du héros éponyme: *Mordred* est ici une tragédie du fait même de la jeunesse du personnage.

Ainsi, dès 1895, on constate que la réécriture mordretienne réoriente la matière arthurienne en fonction de l'âge des personnages. Les idées politiques, les associations complotistes, les manipulations idéologiques, toutes ces lignes diégétiques potentielles à l'accroissement de la matière de Bretagne s'organisent autour du caractère non-adulte de celui qui était *a priori* l'antagoniste, le « méchant » de l'histoire.

C'est ce constat qui sert de point de départ à l'intronisation de Mordred par Merlin, dans la pièce *Mordred* de William Wilfred Campbell. Dans la scène 2 de l'acte I, l'enfance de la nation canadienne transparaît par la rencontre entre Arthur, symbole de l'Angleterre accomplie, et son fils illégitime que lui présente le sage. L'auteur propose à un public, *a priori* connaisseur d'une certaine vulgate arthurienne éculée, un personnage nouveau à l'enfance biaisée. Voyons plutôt les paroles de Merlin :

« *Now tarry here aside while I prepare  
The king for this thy filial audience...  
And when he sees what I have seen in thee,  
A subtle greatness of the inner spirit,  
Greater than even I, wise Merlin, have ...  
He will forget that outward lack of mould  
In the strong, god-like, nobleness within. ...  
Oh sad, warped youth, aged before thy time,  
With that worst, saddest of wisdoms on this earth,  
The knowledge of thine own deformity!* »<sup>977</sup>

On constate que l'auteur imbrique dans cette scène d'exposition la difformité physique du héros, son âge et le temps. Les groupes aux possessifs archaisants *thy time* — l'heure de la jeunesse de Mordred est en soi l'heure de la pièce et de la tragédie — et *thine deformity* fonctionnent avec le *you* caché d'adresse dans le nom commun *youth* co-référent et personnificateur de Mordred. L'adulte, l'Arthur qui a grandi, n'est plus ici détenteur d'une science, au contraire, le jeune est potentiellement porteur d'une sagesse plus poussée et plus spontanée. Et c'est la non-prise en compte de la sage jeunesse de son fils, qui incite Merlin à renier Arthur et à le discréditer en tant que roi. Arthur, en effet, s'arrête à l'apparence physique de Mordred, il en perd connaissance en blasphémant : « *Arthur. Oh black angered Heaven! (Falls heavily to the ground.)* »<sup>978</sup>. Et alors que

---

<sup>976</sup> Cf. 1.1.3, note 198.

<sup>977</sup> « Maintenant, reste ici sur le côté pendant que je prépare / Le roi à cette audience filiale... / Et quand il verra ce que j'ai vu en toi, / Une subtile grandeur de l'esprit intérieur, / Plus grande que celle que moi, sage Merlin, j'ai... / Il oubliera ce manque extérieur de forme / Dans la noblesse forte, semblable à celle d'un dieu. ... / Ô triste et déformée jeunesse, âgée avant ton heure, / Avec la pire, la plus triste des sagesse sur cette terre, / La conscience de ta propre difformité ! » Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 9-11.

<sup>978</sup> « Ô paradis noir en colère ! (*Il tombe lourdement sur le sol.*) » *Id.*, p. 13.

Mordred, dans un élan d'amour filial, se précipite pour le secourir, Merlin livre sa sentence, dont toute la pièce ne sera finalement que l'exécution :

« *Better that he were dead a thousand deaths  
Than this had happened. He is not a king  
In more than vulgar fancy. In mine eyes  
With all thy wry, distorted body there,  
Thou art a thousand times more kingly now  
Than he or any like him in this realm.* »<sup>979</sup>

Dans cette réplique, Merlin propose un futur roi et un fils idéal non pas seulement à Arthur (qui s'est évanoui, comble de l'incapacité royale et politique) mais plutôt à l'ensemble du public, qui ne peut être qu'étonné par l'amour filial et loyal du bossu. Les yeux de Merlin, qui fonctionnent comme une lentille déiciotique (*there* et *now*) et qui perçoivent la sagesse et la jeunesse de Mordred, sont des focales à travers lesquelles les yeux des spectateurs / lecteurs convergent. L'incipit présente donc un héros jeune et vierge à des yeux rajeunis et « purifiés » du déni d'Arthur — et d'une tradition trop longtemps suivie aveuglément. La jeunesse de Mordred n'est pas une simple arabesque de la scène d'exposition, elle en est le ressort tragique.

On constate ainsi que progressivement, la jeunesse de Mordred devient l'un des moteurs même de la fin arthurienne. Plus les réécritures avancent, plus Mordred se spécialise dans les rôles d'enfant et plus la spécialisation de Mordred dans le rôle de l'enfant se concrétise, plus les réécritures s'achèment vers leur fin. Alors que dans les textes médiévaux Mordred devenait adulte et père à son tour, dans les textes les plus modernes, les auteurs ont tendance à ne jamais le laisser vieillir. La mort de Mordred enfant clôt les réécritures arthuriennes mordretiennes, alors que la mort de Mordred n'était qu'une péripétie de plus dans les textes médiévaux. Réécrire la matière arthurienne du point de vue de Mordred enfant suppose-t-il donc une amputation, une stérilisation de la diégèse logrienne ?

Reconsidérons la définition médiévale de Mordred. Carlos Alvar, en effet, intègre dans la définition du personnage, dans l'entrée « Mordred » de son *Breve diccionario artúrico*, une phase *a priori* qui n'est plus mordretienne puisqu'elle se déroule après la mort du fils d'Arthur. « *Tras el desastre de Mordred y sus aliados, sus dos hijos prosiguen la revuelta pero son vencidos y perecen a manos de Lanzarote y Boores.* »<sup>980</sup> Et de fait, la *Vulgate* et ses dérivés ne se terminent pas avec le départ d'Arthur pour Avalon. Les fils de Mordred, Mélehan et Mélou, étaient traités comme des personnages à part entière. *La Demanda del Sancto Grial* insiste, par rapport à *la Mort le roi Artu*, sur l'intégration de la progéniture

---

<sup>979</sup> « Mieux vaudrait qu'il fût mille fois mort  
Que ce qui est arrivé. Il n'est pas plus un roi  
Qu'un vulgaire caprice. A mes yeux  
Avec tout ton corps tordu et déformé, là,  
Tu es mille fois plus royal maintenant  
Que lui ou n'importe qui qui lui ressemble dans ce royaume. » *Ibid.*

<sup>980</sup> « Après le désastre de Mordred et de ses alliés, ses deux fils poursuivent la révolte mais sont défaits et meurent des mains de Lancelot et de Bohort. » Trad. ori. D'après ALVAR, Carlos, p. 213.

mordretienne à l'univers diégétique, à l'histoire métalittéraire de l'histoire arthurienne. L'auteur écrit en effet, à la fin du chapitre CCCCXXXVII : « *E agora dexa el cuento de fablar desto, e torna a los hijos de Morderec.* »<sup>981</sup>

La narration, dans *la Mort le Roi Artu*, avait déjà présenté ces derniers comme des vecteurs de la diégèse. Leur point de vue est intégré comme mécanisme de l'avancée de l'histoire.

« *A l'endemain vint la novele as .II. fils de Mordret que Lancelos estoit arrivés en la terre et a amené avoc lui moult grant compaignie de gent. Quant il oïrent ceste novele, il furent moult durement esmaié, car il ne doutoient nul home tant com il faisoient Lancelot ; si se conseilïerent entr'els qu'il feroient, et tant qu'il s'acorderent a ce qu'il rendroient los homes et iroient combatre encontre Lancelot a bataille champel, et qui Diex en donra l'onour, si l'ait ; car miels aiment il a morir en bataille que aller defuiant par le païs.* »<sup>982</sup>

Le comportement des fils de Mordret est chevaleresque ; il permet aux chevaliers rejetés en dehors de l'existence de Logres après l'affaire du procès de Guenièvre de renouer avec l'action logrienne, de sortir de la stérilité romanesque dans laquelle leur exil les avait plongés. L'orientation du *Lancelot-Graal* reste purement logrienne — nationale pourrait-on dire si l'on ne craignait pas l'anachronisme du terme — et sa diégèse ne prend fin que lorsqu'il n'y a plus un seul chevalier associé à la Table Ronde. En revanche, l'orientation d'une geste mordretienne reste bornée par l'accès du personnage au moment fatidique du meurtre du père, où le Mordred enfant meurt et cesse d'être beau. C'est là la conclusion « défigurante » (tant d'un point de vue physique qu'au niveau des capacités héroïque et narratologique de Mordred) du *Mordred* de Justine Niogret. « *Mordred resta droit jusqu'à ce qu'on lui brise la tête d'un coup de masse sur le côté. ... Et dans le blanc, l'immense blanc qui s'ouvrit à lui, Mordred vit son cheval l'attendre, ce cheval sans nom, au dos creusé, et ensemble ils retournèrent à l'Ouzom, derrière le pont, là où tout est juste et le torrent chante, infini et parfait autant que l'enfance.* »<sup>983</sup>

Mordret était donc considéré comme créateur, dans le fond, d'une dynastie, simple période entre l'arthurien et le non-arthurien. La preuve de cette capacité paternelle, orientée vers un futur mordretien du personnage de Mordret, c'est que dans *la Mort le Roi Artu*, il transmettait ses armes à son cadet. « *Aprés nonne avint que Lancelos encontra le fil Mordret le plus jouene, et bien le connut as armes qu'il portoit, car il portoit autreteles comme ses peres soloit faire.* »<sup>984</sup> Mordret avait donc transmis une caractéristique à ses héritiers, une identité particulière. L'identité des fils de Mordret pose problème, de même que

---

<sup>981</sup> « Et maintenant le conte cesse de parler de cela pour en venir aux fils de Mordret. » Trad. ori. D'après *La Demanda del Santo Grial*, op. cit.

<sup>982</sup> « Le lendemain, les deux fils de Mordret apprirent que Lancelot était arrivé dans le pays et avait amené avec lui une troupe très nombreuse. Cette nouvelle les saisit de crainte car ils redoutaient Lancelot plus que tout autre. Ils se consultèrent et finirent par décider de convoquer leurs hommes et d'aller l'affronter sur un champ de bataille. On verrait bien à qui Dieu donnerait la victoire, et ils aiment mieux la mort au combat que la fuite à travers le pays. », Trad. WALTER, Philippe, d'après *La Mort le Roi Artu*, in *Le Livre du Graal*, volume III, op. cit. p. 1474.

<sup>983</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 166.

<sup>984</sup> « Ensuite, Lancelot tomba sur le fils cadet de Mordret ; il le reconnut aux armes qu'il portait, pareilles à celles de son père. » Trad. WALTER, Philippe, d'après *La Mort le Roi Artu*, in *Le Livre du Graal*, volume III, op. cit., p. 1476-1477.

l'origine de leur rôle. On a vu que Mordred pouvait être issu du substrat gallois, ou irlandais, encore actif lors de la composition de la première norme mordretienne par Geoffrey de Monmouth ; or il semble que les fils de Mordred soient l'une de ses inventions. « *No known Welsh tradition exists for Mordred's sons. They seem to be the invention of Geoffrey of Monmouth, the idea for which he found in Gildas* »<sup>985</sup>. Plus que de savoir si la paternité de Mordred provient ou non d'une originalité de Geoffrey de Monmouth, il est intéressant de remarquer que, là encore<sup>986</sup>, le rajeunissement de Mordred provient d'une récupération volontaire (ou d'une résurgence inconsciente chez certains auteurs du corpus) de la tradition antérieure à celle insufflée par *l'Historia Regum Britanniae*.

En rajeunissant et en devenant un éternel enfant, Mordred incite à considérer l'enfance comme un présent en soi, et non plus comme une projection vers le futur. Il devient un point final, mais qui paradoxalement nécessite d'être sans cesse aplani, amplifié vers son amont.

Florence Delay et Jacques Roubaud, alors qu'ils suivent, tout en la travestissant, la trame exacte de la matière de Bretagne médiévale, procèdent aussi à l'amputation de cette diégèse post-mordretienne. Les deux auteurs décident de terminer le « Graal Théâtre » après le départ d'Arthur en compagnie des fées. Le rôle des fils de Mordred n'est donc pas réactualisé. Ainsi, alors qu'ils citent certains passages<sup>987</sup> de *la Mort le roi Artu*, ils suppriment ce qui fait référence à une quelconque croissance et paternité mordretiennes, et ils concluent leur œuvre en écrivant : « Ici, en écrivant que Blaise a écrit le mot fin, aujourd'hui 19 mars de l'an 2004, nous Florence Delay et Jacques Roubaud, scribes de langue française, achevons notre livre *Graal Théâtre*. Il contient tout ce qu'il doit contenir et nul après nous ne pourra y ajouter ou retrancher sans mentir. »<sup>988</sup> Par cette déclaration, le Mordred enfantin qu'ils ont créé devient une nouvelle norme « vraie », si l'on récupère le champ sémantique du mensonge que les auteurs utilisent. C'est-à-dire qu'en figeant Mordred dans un rôle enfantin et stérile car sans descendance ils enrichissent une branche qui a commencé avec la modernité tout en l'entérinant comme la seule branche

---

<sup>985</sup> « Aucune tradition galloise connue n'existe pour les fils de Mordred. Ils semblent être l'invention de Geoffrey de Monmouth, l'idée qu'il a trouvée dans Gildas. » Trad. ori. D'après TICHELAAR, Tyler R., op. cit., p. 92. Nous renvoyons à l'étude de Tichelaar concernant l'utilité diégétique probable que les fils de Mordred ont pu avoir concernant la conjonction entre mythe arthurien et histoire anglo-normande relativement au personnage de Constantin.

<sup>986</sup> Ce schéma relatif à l'évolution mordretienne, en fonctionnant par retour à une strate encore antérieure à celle qui lui précède, est décidément curieux. On l'a observé dans le rapport matrilinéaire / patrilinéaire, dans le rapport entre les normes galloise / anglo-normande, et encore dans l'opposition paganisme / christianisme. La cyclicité serait dès lors un principe fondateur du personnage mordretien, plus que n'importe quel autre.

<sup>987</sup> On notera notamment la contiguïté entre l'une des dernières phrases prononcées sur scène par un personnage et l'une des déclarations du narrateur de *la Mort le Roi Artu*. La fidélité de la réécriture vis-à-vis du texte source ne fait aucun doute, si l'on considère la réplique de Blaise : « ... Il s'abrita sous un pin et regarda dans la direction où il avait laissé le roi. La pluie s'arrêta le jour commença de poindre. Girflet se rendit compte alors qu'il se trouvait tout près de la mer. Un navire s'approchait un navire plein de dames à l'avant duquel se tenait Morgane la propre sœur du roi... », in *Graal Théâtre*, op. cit., p. 600 et qu'on la compare aux phrases citées plus haut dans cette étude : « ... il s'arresta desous un arbre tant que la pluie fu passee. Et quant ele fu passee, il conmencha a regarder cele part ou il avoit le roi laissé, si vit venir parmi la mer une nef qui toute estoit plaine de dames ; et quant eles vindrent a la rive, la dame d'eles ; qui tenoit Morgain, le serour le roi Artu, par la main, conmencha a apeler le roi Artu qu'il entrast en la nef. ». Cf. note 836.

<sup>988</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 601.

« vraie ». Dès lors, quelle raison a poussé les auteurs à procéder à cette stérilisation de Mordred ?

Dans *la Mort le Roi Artu*, on constate en effet que l'apprentissage par Lancelot de la prise de pouvoir des fils de Mordret, et sa lutte contre ceux-ci, forment une nouvelle ère du royaume logrien.

*« Endementres qui ce avint, uns messages del roialme de Logres ala a Lancelot ou il estoit en la cité de Gaunes, se li conta la verité del roi Artu, et comment il estoit mors en la bataille encontre Mordret et comment li doi fil Mordret avoient saisie la terre après la mort le roi Artu... Et Lancelot se conseilla as .II. rois freres qu'il porroit faire de ceste chose, car il n'estoit riens el monde que il haïst autant comme il faisoit Mordret et ses .II. enfans. »<sup>989</sup>*

L'instauration d'une aventure autour des fils de Mordret permettait au royaume de Logres de s'inscrire vis-à-vis de l'existence d'une autre région, la Gaule. Or, la circonscription qu'implique nécessaire le rajeunissement de Mordred provoque l'isolement logrien.

L'infantilisation de Mordred est donc un point de rupture quant aux potentialités narratologiques de la matière de Bretagne. Ce processus provoque une relation de cause à effet. En limitant le rôle de Mordred à celui d'enfant révolté, le rôle des fils de Mordred est supprimé, le suspense potentiel d'un sauvetage de Logres par les chevaliers de la petite Bretagne est supprimé, le suspens de la fin logrienne est rendu impossible, et la stérilité logrienne est inexorable. Le patron mordretien, en se calquant sur le patron enfantin donne le jour à une toute autre matière de Bretagne, ou du moins à une véritable réorientation. Parce qu'il implique un figement paradoxal dans un temps présent innocent et vierge des perceptions politiquement et idéologiquement adultes, il remet en cause tout l'héritage dont il pourrait être l'aboutissement. Parce que Mordred n'est plus la source d'une nouvelle génération, il pose la question du rapport entre lui et les différentes couches *a priori* fécondes qui ont mené jusqu'à sa propre stérilité. Mordred incarne-t-il un processus générationnel ou plutôt son rejet ?

### **2.3.2. Le héros arthurien, entre *doxa* et *paradoxa***

Parce qu'il stagne au stade de l'enfance et qu'il n'a plus de descendance, Mordred devient le représentant d'une des dernières générations des chevaliers de la Table Ronde. Il incarne le caractère irréaliste et incomplet d'une vague d'individus dont le seul point commun est, comme nous l'avons dit précédemment, de n'avoir pas de point commun avec leurs prédécesseurs. Un Mordred qui n'accède pas à l'âge d'homme ne peut se reconnaître dans les rites et les pratiques qui lui sont associés. La fracture avec ses pairs développe encore plus l'incompréhension diégétique qui existe, depuis les textes du

---

<sup>989</sup> « Pendant ce temps, un messenger du royaume de Logres alla trouver Lancelot dans sa cité de Gaunes et lui raconta ce qui était arrivé au roi Arthur, comment il était mort dans la bataille contre Mordret et comment les deux fils de celui-ci s'étaient approprié le royaume après la mort du roi... Lancelot consulta les deux rois frères sur la conduite à tenir, car il ne haïssait personne au monde autant que Mordret et ses deux fils. » Trad. WALTER, Philippe, d'après *La Mort le roi Artu*, in *le Livre du Graal*, volume III, op. cit., p. 1473.

Moyen Âge, entre l'ensemble des chevaliers arthuriens et le traître félon. Là où les différentes générations chevaleresques partageaient le vécu d'un événement individualisant, celle de Mordred — dont il n'est parfois pas le seul représentant — ne partage rien, si ce n'est sa mort à Salesbières. Cette génération est dès lors dégénérée, au sens propre, éloignée de la génération qui l'a précédée.

En rupture volontaire ou non avec ses prédécesseurs, incapable d'engendrer à son tour, cette génération pose alors un problème mimétique et narratologique. Si le personnage du Mordred enfant s'adresse à un jeune lecteur, comment constituer une génération alternative marquée par son conflit direct avec la génération antérieure (c'est la symbolique du combat contre le père) ? Inversement, s'il s'adresse à un lecteur averti, comment lui présenter un personnage *a priori* dressé contre son hypostase romanesque ? En bref, la puissance générationnelle évoquée par ce Mordred postmoderne semble marquée par une double impossibilité. Pourtant, si elle atteint, quand on considère synchroniquement le Mordred actuel, un degré métaphorique proche de l'absurde, l'idée de génération se trouvait déjà dans les textes-sources.

La jeunesse de Mordred est en effet atypique. La jouvence qu'il tire de son lien particulier avec le merveilleux d'Avalon et des dames-fées le marque physiquement et le rend contraire aux caractéristiques physiques des gens de sa propre génération, aussi bien en tant que classe d'âge qu'en tant que clan politico-familial. Le *Sir Mordred, hijo de Ávalon* d'Imma Mira Sempere montre toute la complexité de la symbolique générationnelle de Mordred. Alors qu'il incarne une nouvelle génération qu'il doit mener au pouvoir, il est témoin de sa dégénérescence avant même qu'elle ait émergé. L'agonie morale de ses compagnons d'âge se manifeste par un vieillissement physique, alors que la vitalité de Mordred le rend jeune à jamais. Dans le roman d'Imma Mira Sempere, la dégénération est donc atteinte lorsque le critère physique de la jeunesse n'est plus suffisamment identitaire. Lorsque Mordred se compare à ceux qu'il a sous les yeux des doutes lui viennent quant à sa capacité à faire partager à autrui sa jeunesse revitalisée et éternelle. D'où le passage suivant :

« *Mordred se acercó más.*

...

*Los rasgos de la mujer evidenciaban un lejano parentesco con la antigua raza que habitó la gran isla y cuyo último reducto era la pequeña y evanescente isla de Ávalon. Mordred los reconoció pese a las difuminaciones del mestizaje. "¿Tendrá razón mi madre? ¿Será verdad que nuestra gente vuelve a este mundo atrapada en los cuerpos de estas razas más jóvenes y toscas?", se preguntó.* »<sup>990</sup>

La stérilité mordretienne se reflète ainsi sur les individus anonymes. Mais se pose alors la question de son origine. Est-ce l'unicité de Mordred qui en fait un être stérile ou au

---

<sup>990</sup> « Mordred s'approcha davantage. Les traits de la femme présentaient une lointaine parenté avec l'ancienne espèce qui avait occupé la grande île et dont le dernier rempart était la petite et évanescence île d'Avalon. Mordred les reconnut malgré l'effacement des teintes dues au métissage. « *Ma mère aurait-elle raison ? Notre espèce viendrait-elle réellement au monde dans ces corps plus jeunes et grossiers ?* » se demanda-t-il. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 170.

contraire l'anonymat d'autrui, porteur de caractéristiques devenues trop communes, partagées par trop d'individus ?

De fait, ayant été engendré par les doubles opposés d'une même génération — Arthur et Morgane, ou Arthur et Morgause dans certaines réécritures plus fidèles à l'onomastique que le roman catalan —, Mordred est comme dressé *contre* l'acte engendrant : la relation sexuelle. Y compris dans la pièce de théâtre d'Henry John Newbolt. Sa capacité génératrice est donc annihilée par le rôle asexué dans lequel le personnage se spécialise. Cependant, Mordred par son engendrement particulier se démarque de ceux qui sont nés en même temps que lui. Cela était d'ailleurs déjà le cas dans les textes médiévaux où, par réaction à la prophétie de Merlin, Arthur ordonne l'abandon en mer des enfants<sup>991</sup> :

« Le roi s'éveilla alors persuadé d'avoir encore devant lui l'homme qui lui avait parlé. ... Le jour même, il fit donc équiper une assez grande nef sans dire ce qu'il comptait en faire à ceux-là mêmes qui en étaient chargés puis, à la tombée de la nuit, il donna l'ordre de prendre tous les enfants — ils étaient sept cent douze — et de les mettre dans la nef. Il fit ensuite hisser les voiles et aussitôt le vent emporta la nef qui gagna rapidement la haute mer. »<sup>992</sup>

Les enfants sont recueillis à Amalvi (ou Amalfi, comme l'expliquent Florence Delay et Jacques Roubaud) et continuent leur croissance normalement dans le *Chastiel as Genvres*, lieu hors Logres.

Mordret est alors le seul et unique représentant de sa classe d'âge. On observe donc une double rupture générationnelle. La première isole un individu, Mordret, qui n'a pas la possibilité de se reconnaître dans une génération, la seconde crée un trou générationnel entre la classe d'âge des premiers chevaliers de la Table Ronde et celle de Lancelot.

La successivité des générations, leur reconnaissance et leur complémentarité ou même encore leur affrontement sont à chaque fois un élément moteur lorsqu'il est question d'un ordre comme la Table Ronde, qui intègre progressivement de nouveaux chevaliers adoubés. Le Merlin de Michel Rio, contemplant le charnier de Salesbières, se remémore l'ascendance des morts qu'il a sous les yeux. Dans *Merlin*, on lit en effet : « Presque tous m'étaient étrangers, mais j'en reconnus plusieurs que j'avais quittés au temps de leur jeunesse, lorsqu'ils avaient remplacé à la Table leurs pères morts dans les collines de Badon ; je donnais des noms à ces faces dont l'identité se cachait sous un masque où se croisaient les sillons tracés par l'âge et par le fer... »<sup>993</sup> Dans *Mordred*, la complémentarité des générations, le processus de symbiose dans lequel elles peuvent se définir réciproquement, est évoquée comme une conséquence plus directe du rôle mordretien. En effet, Arthur, qui définit chaque vague de chevaliers de la Table Ronde explique qu'il a pu accomplir son rôle grâce au cadet de ses chevaliers : Mordred. Justine Niogret compose le dialogue suivant :

---

<sup>991</sup> Cf. 1.2.1, p. 89.

<sup>992</sup> BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Merlin le Prophète ou le livre du Graal*, op. cit., p. 218-220 d'après le Pseudo-Robert de Boron.

<sup>993</sup> RIO, Michel, *Merlin*, op. cit., p. 133.

« -Je n'ai pas cette [« pouvoir marcher au milieu des herbes sauvages sans les faire flétrir »] force, Mordred.

-Je ne l'ai pas non plus, mon oncle. Et Arthur rit, et dans cet éclat de joie un filet de sang roula sur sa lèvre. Il ne l'essuya pas.

-Bien sûr que si, tu as cette force. Sans toi, je serais déjà mort et fané. »<sup>994</sup>

On mesurera tout le paradoxe d'une telle déclaration. Mordred, alors qu'il est supposé être le meurtrier d'Arthur, l'origine de la *fin* de la Table, aurait été utilisé d'une manière ou d'une autre à la survie d'Arthur, à la *perpétuation* de l'origine de la Table. Cette successivité était déjà un ressort dans les textes du Moyen Âge. Il est nécessaire de rappeler quelques détails des récits du XIIIe siècle, *a priori* étrangers au personnage de Mordred, mais qui peuvent l'éclairer. Dans les différentes versions du *Merlin*, le personnage éponyme est amené à Vertigier. La raison pour laquelle il doit être sacrifié sur les fondations de la tour du roi est justement son identité d'enfant sans père. Le décalage entre la vérité qu'il énonce et son physique d'enfant rappelle (ou pour le dire chronologiquement, annonce) le schéma mordretien que l'on voit émerger dans les textes modernes. Merlin révèle au grand jour l'opposition indirecte entre lui et les clercs de Vertigier :

« Et Merlins parole as clers et si lor dist : « Signour, ne tenés mie le roi pour fol, car ce que vous li feïstes querre l'enfant sans pere, ce ne fu mie pour sa besoigne : que vous avés sorti que cis enfés qui est nés sans pere que vous devés par lui morir. Et pour ce que vous eüstes paour qu'il ne vous occist feïstes vous le roi entendre que il l'occist et meist le sanc de lui et el fondement de la tour, et lors tenroit si que jamais ne charroit. Et ensi pensastes comment vous porriés faire celui occire par qui vous deviés morir en vos sors. » Et quant il oïrent que li enfés lo dist... »<sup>995</sup>

L'affrontement idéologico-religieux, entre les clercs et Merlin, de deux générations, annonce l'affrontement générationnel entre le roi et les enfants dont il aurait dû se charger. Or c'est justement cette même identité d'enfant sans père qui est utilisée comme patron pour le Mordred contemporain. En effet, dans certaines réécritures, un parallèle est fait entre l'appellation « d'enfant sans père » et « d'enfant incestueux ». Déjà au Moyen Âge, le groupe « l'enfant sans père » est litotique car il désigne l'enfant du diable, du roi des enfers, sorte d'extrême de la faute capitale. Rappelons la conclusion de Mordred sur son séjour en Avalon, dans *Graal Théâtre*. La question qu'il poserait à Morgane, avant que celle-ci ne le déclare apte à repartir à Camelot pour y servir ses plans, est bien celle de son identité sans père. « Pourquoi m'appelles-tu fils de roi et non point comme mes frères fils du roi Lot ? Si je ne suis pas le fils de Lot de quel roi suis-je le fils ? »<sup>996</sup>

---

<sup>994</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 129.

<sup>995</sup> « Merlin à son tour s'adressa aux clercs, disant : « Seigneur, ne prenez pas le roi pour un imbécile ! Car si vous lui avez fait chercher l'enfant sans père, ce n'était pas pour résoudre son problème ; mais vous aviez vu dans vos sorts que cet enfant né sans père, vous deviez mourir à cause de lui. Et parce que vous aviez peur qu'il ne vous tue, vous avez laissé entendre au roi qu'il devait le tuer, lui, et mêler son sang aux fondations de la tour, de sorte qu'après cela elle tiendrait sans jamais s'effondrer. Ainsi avez-vous imaginé de faire mourir celui par qui, selon vos sorts, vous deviez mourir. » Quand ils entendirent ce prodige que l'enfant leur disait... » Trad. BERTHELOT, Anne d'après *Merlin*, in *Le livre du Graal*, volume I, op. cit., p. 639.

<sup>996</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 458.



Le problème débouchant sur la mise en place de la société de la Table Ronde (tant de ses valeurs que de ses frontières géographiques) vient donc d'une trahison générationnelle, trahison « normale » d'un manquement d'une génération à ses obligations vis-à-vis de ce qu'elle a généré. D'une transmission qui n'a pas eu lieu.

Reprenons l'explication de Merlin. « *Veus tu savoir pour coi la tour ne puet tenir et qui l'uevre sabat ? Se tu veus faire ce que je te dirai je le te moustrerai apertement. Sés tu qu'il a desous ceste tour ? Il i a une grant aigue et desous cele aigue a .II. grans dragon qui ne voient goutte... En lor bataille et en lor vaincre a molt grant essanple et ce que je t'en porrai dire te dirai je molt volentiers a conseil, voiant .III. de tes prodomes.* »<sup>997</sup> La tour est le symbole de la dynastie, du pouvoir fondé et durable, capable de résister au temps et aux assaillants. Or parce que Vertigier est un usurpateur, qu'il a trahi la génération qu'il avait à protéger et dont il devait garantir l'héritage, sa tour ne peut que s'effondrer, son pouvoir être renversé et son dragon totémique défait. Merlin explique toujours :

*« Je t'ai bien dit que li rous te senefie, si te dirai pour coi. Tu sés bien que li fil Coustan remesent petit enfant après lor pere, et si sés bien que se tu fuisses tels come tu deüsses, tu les deusses garder et conseilier et desfendre encontre tous homes terriens. Et tu sés bien que de lor terre et de los gens conquesis tu l'amour des gens del roialme, et quant tu seüs que les gens del roiaime t'amoient, tu te traisis ariere de lor afaire pour ce que tu seüs bien qu'il en avoient disete. »*<sup>998</sup>

La matière de Bretagne comporte donc, dès ses prémices, une imbrication de manquements générationnels et des tentatives pour rétablir les dégénérescences provoquées par ces trahisons inter-générationnelles.

En effet, Merlin explique bien, lorsqu'il analyse la symbolique des dragons, que leur combat a pour but le rétablissement d'une continuité avec la génération de Constant, continuité qui a été rompue par la captation du pouvoir légitime par la génération intermédiaire. Les deux frères, Uter et Pendragon, représentent la même génération (la preuve en est que les deux sont progressivement confondus sous le patronyme de « Uter Pendragon ») en proie à la génération qui l'a précédée, et qui veut rétablir l'identité générationnelle encore antérieure. Arthur est donc, dès les textes médiévaux, le résultat d'un affrontement générationnel de degré trois. Si l'on schématise, on obtient : Constant (génération alpha qui définit le pouvoir dans le royaume de Logre) / Vertigier (bêta, qui essaie de le mettre en place) // Uter et Pendragon (génération gamma qui rééquilibre le

---

<sup>997</sup> « Veux-tu savoir pourquoi ta tour ne peut tenir, et qui fait s'effondrer le travail entamé ? Je te le montrerai clairement, si tu veux faire ce que je vais te dire. Sais-tu ce qu'il y a sous cette tour ? Il y a une grande étendue d'eau, et sous cette eau il y a deux grands dragons qui ne voient rien... Leur bataille et son issue, répliqua Merlin, auront une grande valeur symbolique ; et ce que je peux t'en dire, je te le dirai très volontiers, en privé, en présence de trois de tes sages conseillers. » Trad. BERTHELOT, Anne, d'après *Merlin, in le Livre du Graal*, volume I, op. cit., p. 640-642.

<sup>998</sup> « Je t'ai dit que le roux te représentait, et je vais t'expliquer pourquoi. Tu sais bien que le roi Constant ne laissa après lui que des fils encore enfants : et tu sais aussi que, si tu avais agi comme tu le devais, tu aurais dû les protéger, les conseiller, et les défendre contre tous : mais tu sais bien également que tu t'attachas à conquérir l'amour des gens de leur royaume ; et lorsque tu fus certain que tous t'aimaient, tu te retiras sans plus te préoccuper de leurs affaires, car tu savais bien que tu leur manquerais beaucoup. » *Id.*, p. 646.

pouvoir) = Arthur (nouvelle génération alpha). Les faits du roi Arthur découlent donc directement des méfaits de Vertigier. Or, cet enchaînement provient, comme l'explique toujours Merlin, d'une falsification identitaire. L'enfance de Merlin a été mystifiée et interprétée à charge par les clercs : « *Et pour ce que vous estes fol et mauvais et ort et failli vous a ce que vous devés enquerre et par la force de l'autre art es elemens ne veïstes vous point de ce que on vous avoit demandé car vous n'estes pas tel que vous le deüssiés veoir.* »<sup>999</sup>

On observe le même schéma générationnel, lorsque l'on considère l'aval arthurien. Merlin incite à la Quête (il est donc la génération alpha) / Arthur met en place la Quête // Mordred réoriente la Quête = nouvelle existence logrienne qui doit déboucher (si l'on considère le tissu chronologique brodé par Geoffroy de Monmouth) sur la nouvelle ère normande. Pareillement, l'imbrication de ce schéma se poursuit dans les textes médiévaux. Mordret / Lancelot // les fils de Mordret. Comme Vertigier s'attire les foudres de son peuple en épousant une princesse saxonne, Mordret s'allie avec les Saxons et les Pictes. Considérons le Pseudo-Robert de Boron :

« *Vertigier envoya des messagers auprès des Saxons et leur fit des propositions de paix. ... Or il y avait parmi eux un certain Hangus, plus audacieux que les autres... Il obtint ainsi que Vertigier épouse l'une de ses filles. ... Les chrétiens furent consternés par ce mariage et certains dirent à plusieurs reprises que Vertigier avait pratiquement renié sa foi en épousant une femme qui n'était pas chrétienne.* »<sup>1000</sup>

Cela pour l'amont arthurien ; alors que pour l'aval, le messager qui apprend à Arthur la trahison de Mordret explique : « *Apprends enfin qu'il a fait venir les Saxons, les descendants d'Engis, qui fit si longtemps la guerre à ton père, et qu'il a interdit de chanter messe et matines dans toute la terre de Bretagne.* »<sup>1001</sup>

Considérons par exemple l'enseignement généalogique que donne Morgane à Mordred, dans le *Morgane* de Michel Rio.

« *Je suis la princesse Morgane, ta mère, lui dit-elle. Ton père est le grand roi Arthur de Logres, le plus puissant souverain de l'Occident depuis la chute de l'Empire... Dans ton ascendance plus lointaine, il y a trois autres rois : celui de Dummonia, mon père par la nature, celui de Logres, Uther-Pendragon, mon père par l'adoption, et celui de Galles, Merlin, mon père par l'esprit, le plus important à mes yeux, qui autrefois fit don de son héritage à Uther et renonça au trône pour mieux régner sur les consciences.* »<sup>1002</sup>

Morgane verbalise ensuite la trinité générationnelle que nous venons de décrire : « *Merlin, ton grand-père, est le fondateur de la Table Ronde, qui impose sa loi à Logres et à son empire, et Arthur, ton père, en est le garant, le chef et l'âme.* »<sup>1003</sup>

---

<sup>999</sup> « Précisément, parce que vous êtes des fous, mauvais et infâmes, vous avez échoué dans votre enquête, et même au moyen de l'art fondé sur les éléments, vous n'avez pas vu ce qu'on vous avait demandé, car nous n'étiez pas tels que vous dussiez le voir. » Trad. BERTHELOT, Anne, d'après *Merlin, in le Livre du Graal*, volume I, op. cit., p. 645.

<sup>1000</sup> BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Merlin le Prophète ou le livre du Graal*, op. cit., p. 58-59.

<sup>1001</sup> BAUMGARTNER, Emmanuèle, *Merlin et Arthur in La Légende arthurienne*, op. cit., p. 427.

<sup>1002</sup> RIO, Michel, *Morgane*, op. cit., p. 107.

<sup>1003</sup> *Ibid.*

Le schéma alternatif des générations (et plus précisément celui des rôles que chacune joue vis-à-vis de celle qui la précède et de celle qui lui succède) est conforme et on ne peut plus banal quand on superpose les différentes ères évoquées par le tissu médiéval. L'effectivité de la croissance mordretienne incarnait une génération comme les autres, naturellement opposée à celle qui la dépasse, puis à celle qui lui succède, permettant ainsi, d'une part, la métaphore de la roue de Fortune des pouvoirs politiques et d'autre part le patron moral biblique. En effet, l'affrontement générationnel aboutit à un sacrifice. Qui dit sacrifice dit don en échange.

Considérons par exemple le *Mordred* de Justine Niogret. Arthur est comme pris du regret d'avoir intégré son fils à ce schéma de successivité générationnelle. Parce que Mordred doit, dès le début du roman, sacrifier Arthur pour que puisse naître la légende arthurienne à partir de la perception générationnelle de leur affrontement (qui, le lecteur le sait, est le résultat d'un accord tacite et connu d'eux seuls<sup>1004</sup>), il permet de questionner la justesse, la légitimité, et d'une certaine manière les conséquences de ce schéma générationnel. Nous avons vu que c'est la maladie d'Arthur (une sorte de tuberculose) qui justifie la décision de Mordred de combattre son père. En accordant à Arthur la mort lors d'une bataille où il joue le rôle du défenseur de la terre de Logres, Mordred lui évite une mort grotesque, commune. Or, selon l'aveu d'Arthur, c'est la maladie — donc l'hypothèse de cette mort peu glorieuse — qui l'a incité à aller chercher Mordred chez Morgause. Justine Niogret montre donc que tout le processus de croissance de Mordred était mu par une utilisation orientée du conflit générationnel par le propre roi Arthur. « *La terreur de l'événement les [les signes qu'il était temps] rend troubles mais eux sont toujours justes et pleins. Ce jour-là, celui du premier sang, m'a fait savoir que je devais venir te prendre. Tu te souviens, sur la jument ? J'avais saigné, encore. Dix jours avant, cela était arrivé pour la première fois. Alors, je suis venu.* »<sup>1005</sup> Arthur, en livrant l'origine de toute la généalogie des faits et le but du processus mémoriel, explique donc l'utilisation tragique d'une génération (qui s'identifie, donc existe par le fait qu'elle est utilisée — et c'est là que l'on identifie un premier paradoxe puisque certes, cette utilisation est tragique, mais la génération n'existerait pas si elle ne l'était pas) par une autre. « *Regrettes-tu ? Regrettes-tu mon château, et les jours que je t'ai offerts pour la fin de ton enfance ?* »<sup>1006</sup>

Cet affrontement entre Arthur et Mordred est l'écho de la scène prototype où Abraham doit sacrifier son fils Isaac. Dieu, mesurant la foi et l'obéissance d'Abraham, intervient au dernier moment en envoyant un ange chargé de remplacer Isaac par un agneau. Même si le substrat chrétien s'est quelque peu perdu avec les siècles et la laïcisation, les textes modernes conservent le caractère tragique et contre-nature de la lutte intergénérationnelle. Mais il faut garder à l'esprit que les textes modernes ont stérilisé Mordred. Là où le conflit entre Arthur et Mordred permettait, dans les textes médiévaux, de passer à Guenièvre (qui appartient à la génération intermédiaire entre celle d'Arthur et de Mordred et qui est l'objet de litige entre les deux), qui elle-même permettait de passer à la génération postérieure (les fils de Mordred), les textes modernes proposent un

---

<sup>1004</sup> Cf.2.1.1, note 552.

<sup>1005</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 128.

<sup>1006</sup> *Id.*, p. 129.

affrontement générationnel qui reste vain. Il n'aboutit à rien. L'affrontement compte en lui-même et non plus pour les possibilités qu'il générerait. Et c'est là qu'est le vrai paradoxe dans la représentation générationnelle qu'incarne Mordred.

Considérons par exemple *Graal Théâtre* :

« Alors Arthur à grande voix Fou de douleur crie : « Sire Dieu, pourquoi ? pourquoi ? » Aux quatre coins du ciel l'appel a retenti. La plaine le renvoie, les rochers ont frémi Comme bouleversés en leur cœur de granit. Le roi entend l'écho qui roule jusqu'à lui. Plus prompt que l'éclair Escalibour flamboie Jusqu'au cœur de Mordret se fraye sa droite voie. D'un seul coup de l'épée Arthur perce son fils. Le coup est si violent qu'il crève la poitrine En traversant. La plaie béante, énorme abîme Est si profonde qu'elle s'ouvre sur le ciel. Girflet y voit passer un rayon de soleil ! Mordret se sait tué, il reconnaît sa mort, Il soulève son bras dans un dernier effort Il frappe, le roi tombe, il chute sur Mordret. L'un mort, l'autre mourant, ils gisent emmêlés. Le père tue le fils, le fils blesse le père A mort. »<sup>1007</sup>

Déjà dans le Pseudo-Map, cet affrontement mobilisait la même destruction réciproque des générations, affrontement nécessaire à l'avènement d'une tierce génération.

« Quant li rois Artus voit celui cop, si dist, trop dolans : « Ha ! Dix, pour coi me laissiés vous tant abaissier de prouece terriene ? Ha ! pour l'amor de cest cop veu je a Dieu qu'il covient ici morir ou moi ou Mordret !... et li rois... le fiert de toute sa force si durement qu'il li ront les mailles del hauberc et li met parmi le cors le fer de son glaive. Et dist l'estoire qu'après l'estors del glaive passa parmi la plaie uns rais de soleil si apertement que Gyrflés le vit, dont cil del país disent que ce avoit fait Jhesu Cris par courous qu'il avoit a lui. Quant Mordrés se sent navré, si pense bien qu'il est navrés a mort ; si fiert le roi Artu amont el hialme... si chaï li uns lés autre, et frent andoi si a destroit qu'il n'i a celui qui ait pooir de soi relever, comme cil qui estoient a mort navré ; et ne demoura mie granment que Mordrés morut. Ensi ocist li peres le fil, et li fiels navra le pere a mort... »<sup>1008</sup>

Les changements auxquels procèdent Florence Delay et Jacques Roubaud sont d'autant plus significatifs qu'ils sont camouflés par une forme médiévalisante. Cette forme génère le discours générationnel tout autant qu'elle est générée par lui.

En effet, les deux auteurs matérialisent au sens propre du terme la phrase « *cil del país disent que* » en faisant raconter Salesbières par Blaise sur scène. Il y a donc une correspondance entre l'affrontement des générations biologiques (Arthur / Mordret) et l'affrontement entre le romanesque et le théâtral. Bien que l'alexandrin succède à l'octosyllabe, la versification donne alors à la pièce une teinte parodique, par rapport à la prose qui précédait — rappelant que l'alexandrin est le véhicule du récit dans le théâtre

---

<sup>1007</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 598.

<sup>1008</sup> « Voyant cela, le roi Arthur s'écrie tristement : « Ah, Dieu, pourquoi permettez-vous que je sois vaincu sur le champ de bataille ? Pour ce coup, je jure devant Dieu que l'un de nous deux, moi ou Mordret, va mourir ! » ... le roi, qui vient droit sur lui le frappe si violemment qu'il rompt les mailles de son haubert et lui plonge le fer de sa lance dans le corps. Le conte rapporte qu'après le choc de la lance un rayon de soleil traversa la plaie, assez brillant pour que Girflet le vît ; et ceux du pays disent que Jésus-Christ avait ainsi exprimé sa colère. Se sentant atteint, Mordret comprend que sa blessure est mortelle et il assène au roi Arthur un coup si violent au sommet du heaume... l'un chute à côté de l'autre. Tous deux gisent dans un tel état qu'ils ne peuvent se relever, car ils sont mortellement touchés et Mordret ne tarde pas à expirer. C'est ainsi que le père tua le fils, que le fils blessa mortellement le père... » Trad. WALTER, Philippe, d'après *La Mort le roi Artu*, in *le Livre du Graal*, volume III, op. cit., p. 1463.

classique. Or cette touche ancienne en rupture avec la prose qui l'a amenée est utilisée pour évoquer justement le moment où la génération du père et celle du fils n'arrivent plus à se distinguer l'une de l'autre. Le conflit inter-générationnel n'est plus générateur d'une identité tierce. Les deux âges sont dans un système de réciprocité quasi parfait, d'où l'utilisation d'un système de symétrie remarquablement développé, dans la dernière réplique de Blaise, dans la dernière scène, intitulée « Salesbières » du dernier acte « la tragédie du roi Arthur ». « *Hé terre, réponds-moi ! Ciel, parle aux insensés ! Hélas la terre est sourde et le ciel est muet... des glaives contre les glaives, des épées contre les épées. Or les bannières s'inclinant contre le vent Qui souffle de la mer, voyez : les combattants S'observent, et tant sont les batailles rangées Si proches, face à face, que, les lances baissées, Il n'est plus que se précipiter l'un vers l'autre Cheval contre cheval, guerrier contre guerrier...* »<sup>1009</sup> Les deux générations sont dans un processus purement réciproque, ce qui transparaît justement dans le deuxième changement qu'orchestrent Florence Delay et Jacques Roubaud à partir du Pseudo-Map. Ce changement, c'est le sens du rayon de soleil. Dans le Pseudo-Map, la gloire a un mouvement descendant, alors que dans le *Graal Théâtre*, la vision de Girflet est ascendante.

Pareillement, si l'on considère le Mordred que façonne Michel Rio, c'est bien la confusion des générations qui provoque sa révolte. Tant que les générations sont bien distinctes, la terre de Logres est pacifiée, rien ne sert à Mordred de catalyseur pour qu'il réalise la destruction pour laquelle Morgane l'a élevé. Dans *Morgane*, on lit en effet : « *Dix-sept années s'écoulèrent encore. Comme il y avait eu la paix d'Uther, il y eut la paix d'Arthur. Logres invincible et une Table Ronde devenue mythe s'incarnaient dans une trinité presque divine : Arthur, Mordred et Lancelot. Trois générations représentant le meilleur de l'homme.* »<sup>1010</sup> Les générations en amont et en aval de celle de Mordred se retrouvent dos à dos à cause du parallélisme amoureux d'Arthur et de Lancelot.

En effet, les deux se répondent par leur faute de jeunesse passionnée. Alors qu'il invite les barons du royaume à déposer Arthur, Mordred explique : « *Le roi a commis deux fautes. Une faute de jeunesse, qui est une passion infâme, une autre de vieillesse, qui est un pardon insensé.* »<sup>1011</sup> Or, la faute de vieillesse d'Arthur est justement d'avoir pardonné à Lancelot sa relation amoureuse avec Guenièvre, en comparant ces deux amants-là à lui-même et à Morgane. De cette relation amoureuse, réitération d'un crime passionnel antérieur, Lancelot a été puni à l'épée par Mordred, dans une scène symbolique d'une castration infantilisante. « *Lancelot sentit que Mordred prenait l'avantage. Il tenta un coup ultime où il mit ce qui lui restait de force. Mordred l'évita de justesse par un retrait de tout le corps. L'épée heurta la dalle avec une violence terrible et se brisa.* »<sup>1012</sup> En stérilisant symboliquement la génération qui lui est postérieure *via* Lancelot, Mordred procède à une sorte de rejet de la manière dont lui-même a été engendré : en punissant Lancelot qui connaît une expérience amoureuse équivalente à celle de son père, il annule

---

<sup>1009</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 596.

<sup>1010</sup> RIO, Michel, *Morgane*, op. cit., p. 185.

<sup>1011</sup> RIO, Michel, *Arthur*, op. cit., p. 128.

<sup>1012</sup> *Id.*, p. 118.

potentiellement l'erreur générationnelle de la première vague des chevaliers arthuriens, incarnée par l'inceste de son principal représentant, Arthur.

Ainsi, alors que le Mordret médiéval incarnait l'immuabilité de la successivité des générations, le Mordred contemporain représente le refus de la répétition des erreurs passées (mais pas forcément la non répétition de celles-ci). Considérons, par exemple, « la Muerte del rey Arturo », de Carlos González Reigosa. Le personnage du témoin qui, dans la nouvelle, est incarné par Lucan et non plus Girflet, observe cette confusion des générations organisée autour de la similarité de leurs sentiments et actions : la symétrie parfaite entre le père et le fils est le principal moteur du carnage de Salesbières. « *El Rey Arturo avanzó con la lanza empuñada hacia Mordred. Y Mordred con la espada en la mano, se dirigió hacia el Rey Arturo. Una y otra cara componían un mismo gesto. Padre e hijo se mostraban poseídos por la misma ciega cólera. Y Lucan admiró con horro su cruel paracido. Ambos combatientes encarnaban un mismo personaje. Quizá porque –pensó Lucan- todos los hombres llevados por la ira representan un mismo personaje.* »<sup>1013</sup> Le mouvement inductif, d'abord par le regroupement des deux sujets dans un sujet pluriel (« Arturo » / « Mordred », « Una » / « otra cara », « Padre » / « hijo », puis « ambos combatientes ») et le glissement entre un sujet indéfini marqué par le temps de la narration vers un sujet général marqué par un présent gnomique (« encarnaban un mismo personaje » / « representan un mismo personaje ») suggèrent le caractère problématique d'une non différenciation des générations successives.

D'où les ambitions politiques de Mordred, que nous avons analysées précédemment, selon lesquelles il veut générer quelque chose de tout à fait original, capable d'échapper au schéma préconçu et, dans le fond, fondateur. Or, ce faisant, il se conforme involontairement au schéma générationnel. Le paradoxe de la génération est tel que chacune se constitue grâce à et par rapport à une autre génération. Chacune se constitue pour soi grâce à un élément que reconnaît chaque individu y appartenant, mais aussi en soi grâce à des caractéristiques communes qui délimitent les générations les unes vis-à-vis des autres.

Continuons sur la trilogie de Michel Rio. La haine de Mordred vient justement de la répétition des erreurs communes aux différentes générations. « ... *Mordred... se mit à haïr Arthur et Lancelot à cause de leur folie et de son dérisoire motif, une chienne vieillissante toujours en rut, les rendant à ses yeux indignes de la Table Ronde.* »<sup>1014</sup> Les deux générations encadrantes sont renvoyées dos à dos par l'utilisation d'un complément commun. L'utilisation du possessif de troisième personne accordé avec un nom singulier dans le groupe « leur folie », ou encore l'utilisation du pronom personnel COD « les », montre la similitude entre l'amant le plus ancien et le plus moderne. Et à l'intérieur même de ce processus de répétitivité des générations, il y a aussi une répétitivité. Parce que les trois

---

<sup>1013</sup> « Le roi Arthur la lance au poing avança vers Mordred. Et Mordred, épée en main, se dirigea en direction du roi Arthur. L'une et l'autre face proposaient la même mimique. Père et fils se révélaient possédés par la même colère. Et Lucan admira avec horreur son cruel aspect. Les deux combattants incarnaient un même personnage. Peut-être parce que tous les hommes mus par la colère représentent un même personnage, pensa Lucan. » Trad. ori. D'après REIGOSA, Carlos González, « La Muerte del rey Arturo », op. cit., p. 92.

<sup>1014</sup> RIO, Michel, *Morgane*, op. cit., p. 186.

volumes de Michel Rio fonctionnent de manière autonome mais qu'ils constituent une trilogie, il est intéressant de repérer d'un tome à l'autre les variantes, ou au contraire les répétitions. Ainsi, si Mordred se met à haïr son prédécesseur, lui-même est haï par plus jeune que lui.

Dans *Arthur*, on apprend en effet que si Mordred hait le représentant du péché de chair dont il est issu, Lancelot hait le représentant du péché de chair qu'il a reproduit.

« Pendant tout le début de l'année 538, Lancelot, dont le désespoir coupable s'était changé en désespoir meurtrier à cause de sa haine de Mordred et, par suite, de la Table... Lionel et Bohort... exigèrent qu'il fit sa soumission et demandât à Arthur le pardon de son parjure et de sa trahison... lui,... n'en excusa pas pour autant Mordred, et son orgueil, qui lui faisait considérer cette soumission, qu'elle fût suivie du pardon ou du châtement, comme une intolérable humiliation, vint au secours de sa haine, alimentant sa violence naturelle. »<sup>1015</sup>

Le lecteur retrouve dans le troisième volume, *Morgane*, les mêmes mots : « Ainsi le fanatisme inoculé par sa mère dès le commencement de sa vie, qui avait été jusqu'alors un puissant serviteur d'Arthur et de l'idéal de Camelot, finit-il par le conduire à la révolte et à la trahison. »<sup>1016</sup> Chaque représentant générationnel, au moment de réaliser son destin diégétique, est donc environné des mêmes mots, comme si les deux avaient dans le fond des raisons opposées mais semblables.

Or, en faisant stagner Mordred au stade de l'enfant, les textes contemporains rendent caduc le schéma médiéval de la succession des générations. Avec Mordred, la notion même de descendance devient impossible. Et ce n'est plus l'idée d'une trahison nécessaire et immuable, à un niveau historique, entre les générations qui permet de faire avancer l'histoire logrienne par éviction de l'une par l'autre. Au contraire, c'est la mise en place d'une culpabilité transmise en tant que telle qui provoque la stérilité de la dernière génération. Voyons plutôt la pièce canadienne centrée sur le personnage de Mordred. Ce n'est pas lui qui accompagne l'entrée du lecteur / spectateur dans l'univers arthurien façonné par Campbell. C'est bien Arthur, seul représentant (hormis Merlin) de la génération antérieure à celle de Mordred et de Lancelot. La première scène de la pièce est une scène de confession. « *Wouldst thou confess, my son... Fear not my son, whatever be the sin Of thy hot youth, the past will be forgiven...* »<sup>1017</sup> l'invite l'ermite. Au lever de rideau, Arthur est déjà dans l'ermitage ; la didascalie topique de l'ermitage manipule habilement l'opposition entre lieu clos et lieu ouvert, dissimulé ou révélé au public : « *A Hermitage in*

---

<sup>1015</sup> RIO, Michel, *Arthur*, p. 123.

<sup>1016</sup> RIO, Michel, *Morgane*, op. cit., p. 186.

<sup>1017</sup> « Te confesseras-tu, mon fils... N'aie crainte mon fils, quel que soit le péché de ton ardente jeunesse, le passé sera pardonné... » Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 5. Il est d'ailleurs intéressant de voir que, fonction sacerdotale oblige, l'ermite utilise la formule traditionnelle « mon fils » pour s'adresser au pécheur qu'est Arthur, et que l'absence de cette même formule, dans les adresses d'Arthur à son fils biologique Mordred, qui provoque l'exécution du destin macabre de celui-ci. D'ailleurs, il est impossible de voir que dans la répétition du mot « son » (sept fois), il n'y a pas un jeu sur l'opposition entre les sept vertus et le péché unique d'Arthur. Mordred, dans la scène suivante, répète sept fois l'appellatif « father ».

*the Woods* »<sup>1018</sup>. La mise en abyme de la confession, acte de l'individu sur lui-même et pour lui-même, fait que celle du roi devient publique et ne lui appartient plus. Son péché a une dimension éminemment politique puisque le confessionnal est représenté par l'ensemble de l'espace scénique. Arthur rend compte non pas de son acte privé, mais plutôt des conséquences publiques de celui-ci.

D'ailleurs, la pièce de William Wilfred Campbell montre que la culpabilité de la génération engendrante par rapport à l'engendrée n'est parfois que la conséquence d'une culpabilité de la génération engendrante vis-à-vis d'elle-même. Ou du moins est-ce ainsi qu'elle est perçue et expliquée à Mordred et par Mordred — ou ses intermédiaires. Considérons par exemple *Mordred: A Tragedy* d'Henry John Newbolt. Lorsque, dans la scène 2 de l'acte I, Mordred livre son ascendance à Agravain et son plan pour ouvrir les yeux d'Arthur sur la stérilité tant sociale que politique à laquelle sa folie puritaine condamne tout le royaume de Logres, le héros éponyme montre que le déséquilibre générationnel qu'a provoqué l'accès d'Arthur au pouvoir est loin d'être facile à combler :

« Agravaine.  
*If thou hast told so much  
Thou hast told him all: 'tis but a step from this  
To stumble on thy birth.*

Mordred.  
*Nay, but he's barred  
From that one step: my mother sent him word  
Long since, his child was lost on stormy seas.* »<sup>1019</sup>

Mordred, alors qu'il n'en est que la simple traduction dans certaines réécritures, évoque ici le *topos* du reproche de la jeunesse à la vieillesse. Chaque génération reproche à celle qui l'a précédée de s'être trahie elle-même en ayant cédé à la raison et en ayant abandonné son caractère passionné. Mordred explique donc que la rupture générationnelle vient de ce qu'Arthur a trahi sa propre jeunesse en oubliant, en occultant volontairement ou non de sa mémoire sa faute de jeunesse — son amour pour Morgause. Dans la pièce de Newbolt, ce qui fonde ainsi la légitimité de Mordred et au contraire atteste de la culpabilité d'Arthur, c'est l'opposition de leurs générations respectives relativement à l'engendrement de Mordred et plus largement des Chevaliers de la Table Ronde. Cette trahison de soi qui est reprochée par la génération mordretienne, la génération la plus neuve, Arthur l'exprime lui-même lorsqu'il se met à nu face à Guenièvre. Alors que cette dernière a appris la passion de jeunesse d'Arthur, celui-ci se dédouble et renie le jeune garçon qu'il a été :

---

<sup>1018</sup> « Un ermitage dans les bois. » Trad. ori. *Id.*, p. 4.

<sup>1019</sup> « Agravain -... Si tu lui en as tant dit, alors tu lui as tout dit : il n'y a qu'un pas avant qu'il ne trébuche sur ta naissance.

Mordred -... Non, car il s'est barricadé contre cette éventualité : ma mère lui a envoyé un mot, il y a longtemps de cela, son enfance a été perdue dans une mer agitée. » Trad. ori. D'après NEWBOLT, Henry John, *Mordred: A Tragedy*, op. cit., p. 49.



« ... *Bethink thee, is it just  
Because a boy, wilful and passionate,  
Drunk with the incense of his fame, and flushed  
With the new wine of power, - How canst thou say  
That I am he? 'Tis half a lifetime since:  
He sinned, and went his way; he is become  
A thing of dream, a shadow in the glasse,  
No part of me; is it not enough that I  
Still bear his punishment, but thou must add  
The burden of thy scorn? »<sup>1020</sup>*

Le reniement de sa propre jeunesse apparaît donc comme une faute plus grave que la faute de jeunesse elle-même, parce qu'elle est négation de soi et de sa puissance générante. La rupture des générations, incarnée par l'affrontement du père et du fils, est « seulement » due à une rupture entre l'enfant et l'adulte, entre celui qui n'a pas encore la science de celui qui a grandi et ce dernier qui oublie le bonheur particulier de la faute de jeunesse. C'est là qu'est la véritable rupture de l'univers arthurien que le personnage moderne de Mordred incarne. Considérons la réplique de Guenièvre qui suit cet aveu déguisé d'Arthur :

« *Guinevere. I scorned thee not  
For any fault of boyhood, but I heard  
A man, midway upon the road of life,  
A king, for justice throned, deliberate,  
Upholding lust and treason for the sake  
Of the old-time fellowship they claimed with him.  
I heard thee: love and hate that moment broke  
The dungeon-keep of duty. »<sup>1021</sup>*

Il en est de même dans le *Mordred* de Justine Niogret. Mordred évoque un décalage entre une communion possible et un état vieux du monde, comme généré par sa propre dégénérescence physique. « *Aujourd'hui, je ne sens qu'automne et saison grise, et rien de ces jours-là ne sait guérir. Le monde a-t-il vieilli avec moi, ou bien sont-ce mes yeux qui ne savent plus voir ? Tout me semble si fade, et triste, et douloureux. Voici l'âge adulte du monde ; responsable et grave. »<sup>1022</sup>* La personnification du « monde » évoque ici l'âge d'homme vécu par procuration. Mordred ne peut reconnaître son processus de croissance, il est mémoriellement bloqué au stade enfantin par le traumatisme dû à la perception de son identité bâtarde et incestueuse.

---

<sup>1020</sup> « Considère que c'est simplement un garçon, borné et passionné, saoul de la folie de sa célébrité et ivre de son nouveau vin de pouvoir –Comment peux-tu dire que je suis ce garçon-là ? Une vie a passé depuis : il a péché, et s'en est allé de son côté, il est devenu une sorte de rêve, une ombre dans un miroir, pas même une parcelle de mon être, n'est-ce pas assez que j'en porte toujours le châtiment, dois-je encore supporter le poids de ton mépris ? » Trad. ori. D'après NEWBOLT, Henry John, *Mordred: A Tragedy*, op. cit., p. 96.

<sup>1021</sup> « Guenièvre : ... Je ne vous méprise pour aucune faute de jeunesse, mais j'ai entendu un homme, à mi-chemin de sa vie, un roi, pour la justice du trône délibérer, en soutenant la luxure et la trahison pour le bien de la communauté qu'il traîna autrefois derrière lui. Je vous ai entendu, l'amour et la haine à ce moment abattirent le donjon sacré du devoir. » *Ibid.*

<sup>1022</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 116.

Mais comme nous l'avons vu précédemment, cette dégénérescence physique est un effet de la maladie d'Arthur, de son vieillissement prématuré. La rupture entre jeunesse et vieillesse vient de l'héritage arthurien. La conscience du lien entre les deux générations et plus particulièrement entre leur deux représentants est tue pour que chacune puisse vivre séparément, ce qui implique qu'elles végètent au mieux, car pour que le père et le fils vivent, ils doivent avoir conscience l'un de l'autre, de leur utilité réciproque. Justine Niogret insère donc dans son roman filial, au sens propre, une scène d'excuse d'Arthur envers Mordred. Fait assez rare malgré la mise en place d'une épopée mordretienne, cette scène se déroule après l'opération qui rend à Mordred l'usage de son corps.

Arthur commence son discours par une définition topique de la jeunesse, comme celle qui apparaît dans l'œuvre d'Henry John Newbolt. À propos de sa passion amoureuse et personnelle pour Morgause, il déclare au présent gnomique et à l'aide d'un sujet impersonnel et universel :

*« Nous étions jeunes, je m'en rends compte un peu plus chaque jour. La jeunesse croit être juste, elle croit savoir ce qui arrive. Elle croit connaître le monde... C'est tout l'ennui de grandir ; cette impression de tout savoir... non : de tout connaître. Cette habitude des choses, cette lente poussière qui gagne tout... Le monde nous jure ses promesses puis nous les retire, et regarde laquelle de ses trahisons nous fait le mieux souffrir. La vie n'est pas douleur, mais elle est perte. Comme les arbres d'automne. On voit les feuilles se ronger de ce brun, chaque jour un peu plus. »<sup>1023</sup>*

Ainsi, dans les textes postmodernes tels que celui de Justine Niogret, la confrontation des générations permet de traiter la rupture, non plus entre les générations, mais bien plutôt celle du schéma générationnel analysé au début de cette étude, ou plutôt la volonté de s'en affranchir. L'absurdité de ce schéma qui pousse les générations à s'opposer selon le critère jeunesse / vieillesse transparaît par les répétitions de leurs passages à l'âge d'homme. L'auteur du *Mordred*, avec une grande habileté, déplace la confrontation père-fils, la transforme en une discussion, si ce n'est une connivence. C'est le véritable moment où le fils fait couler le sang du père. La bataille de Salesbières n'est traitée qu'à l'extrême fin du roman, comme un passage obligé. Mais lors de cette discussion libérée des non-dits, la prise de conscience, par chacun de ses représentants, des points communs intergénérationnels, l'énonciation par Mordred de la vérité dégradante sur la différence entre le monde de Camelot et le monde de l'enfance en Avallach, provoque un saignement d'Arthur :

*« - Tu trouves donc qu'ici on souffre mieux ? demanda Arthur en riant presque. Et Mordred répondit très sérieusement :  
-Oui, on souffre mieux. Je n'aurais pas voulu montrer ce visage aux plantes et aux bêtes de là-bas. Elles sont nettes, encore, belles. On ne devrait jamais les déranger avec des soucis de gens blessés.  
Arthur réfléchissait en silence, et une goutte de sang, une seule, perla à son nez. Mordred s'y attendait. Il la guettait. »<sup>1024</sup>*

---

<sup>1023</sup> *Id.*, p. 127-128... 130.

<sup>1024</sup> *Id.*, p. 128-129.

C'est après cela que s'énonce le sentiment de culpabilité de la génération générante. Arthur explique en effet que « *le temps est fini... celui des belles dames. Celui de ma couronne. Celui des enfants. Je t'ai fait venir sur une plage d'où ne part aucun chemin.* »<sup>1025</sup> Le rajeunissement de Mordred par les réécritures modernes permet donc de réorienter le débat générationnel. Les réécritures du corpus utilisent les représentations générationnelles potentielles du patron mordretien pour ne plus traiter la génération comme un détail épique et purement littéraire mais plutôt comme gain de la matière sociale sur le domaine littéraire — nous y reviendrons plus en détail.

La génération mordretienne en soi se constitue par un renversement de l'acte initiatique. L'intronisation de la génération arthurienne par définition est en effet l'adoubement du jeune homme par Arthur. C'est déjà le cas dans les textes médiévaux. La *Suite-Vulgate* retrace en effet le parcours des principaux chevaliers d'Arthur jusqu'à leur adoubement. C'est bien la fin de leur enfance qui est le cœur du récit. Le lecteur assiste à l'initiation, c'est-à-dire au passage d'enfants, qui choisissent de quitter leur famille pour servir le roi Arthur, lequel les nomme sous le nom adulte qu'on leur connaît. Comme l'explique Richard Trachsler : « *Il faut regarder de très près pour voir que beaucoup de manuscrits n'écrivent pas Gauvain, Yvain et Sagremor, mais Gauvainet, Yvainet et Sagremoret, indiquant très clairement par le diminutif qu'il s'agit d'enfants, c'est-à-dire de jeunes gens pas encore chevaliers, qui ne sont pas encore, justement, Gauvain, Yvain et Sagremor. Au début de la Suite, ils ont tous autour de quinze ans et aucun n'est adoubé.* »<sup>1026</sup> Ce n'est qu'avec l'adoubement, la reconnaissance par les aînés de la valeur des cadets, que chacun peut accéder au statut d'homme fait.

L'étude de Richard Trachsler est d'autant plus intéressante qu'en explicitant le parcours médiéval des enfants en voie d'être chevaliers, il traite par l'absurde le parcours du Mordred contemporain. Contrairement à Gauvainet et Sagremoret, aînés de Mordret, demi-frère pour l'un et frère d'adoption pour l'autre, qui représentent « *tout un groupe de fils de nobles qui choisissent, individuellement et librement, de quitter leur propre famille pour devenir les artisans du triomphe de la bonne et juste cause d'Arthur.* »<sup>1027</sup>, Mordred est « *un jeune orphelin, ou... un enfant abandonné ou séparé de ses parents.* »<sup>1028</sup> Or le maintien de son diminutif, tout au long du Moyen Âge lors de l'extension du cycle arthurien, suggère que Mordret reste un enfant, qu'il n'accède jamais à la *colee*, à l'adoubement qui lui permettrait d'intégrer la caste et de s'accomplir en tant que membre d'une génération définie.

Selon Jacques le Goff et Nicolas Truong, l'adoubement et le rite initiatique grâce auquel l'enfant est reconnu comme membre de la communauté adulte fonctionne sur « [l'] *ambiguïté de la main [qui] se retrouve dans le geste symbolique de la vassalité, l'hommage, qui se trouve au cœur du système féodal. Le vassal place ses mains dans celles du seigneur*

---

<sup>1025</sup> *Ibid.*

<sup>1026</sup> TRACHSLER, Richard, « Quand Gauvainet rencontre Sagremoret », in *Enfances arthuriennes*, [2006] Ed Paradigme, coll. Medievalia, Orléans, p. 206.

<sup>1027</sup> *Id.*, p. 207.

<sup>1028</sup> *Ibid.*

*en signe d'obéissance mais aussi de confiance.*»<sup>1029</sup> L'inexistence d'une scène d'adoubement dans la matière mordretienne médiévale est l'alpha et l'oméga de sa destinée arthurienne. Dans les hypotextes médiévaux, parce qu'il n'a jamais été explicitement adoubé (quelles qu'en soient les causes), Mordret ne peut qu'être félon et, réciproquement, il est félon (en politique ou en amour) parce qu'il ne peut être adoubé. L'absence de l'acte initiatique qui, pour le Moyen Âge, était épiquement comportemental et intergénérationnel, devient, pour le médiévalisme de certaines œuvres, socialement corporel et intragénérationnel.

Cette non-existence de l'acte initiatique et générationnellement identitaire se conserve dans les textes contemporains, voire s'accroît car dans les textes médiévaux ; si Mordret est parfois montré en train de participer aux tournois, événement inter-générationnel marquant l'existence atemporelle de Logres, il n'en est jamais question dans les réécritures contemporaines. La geste mordretienne moderne, en refusant tout traitement purement « médiéval » de la biographie du personnage, rejette toute possibilité de concordance entre une génération mordretienne et un temps chevaleresque.

La seule réécriture de notre corpus qui développe un adoubement possible pour Mordred se trouve être le *Mordred* de Justine Niogret. Or, cet adoubement est nié en tant qu'acte initiatique par les conditions mêmes dans lesquelles il se déroule. Le rite de passage qui devrait être public, puisqu'il symbolise l'intégration du jeune homme dans la société, parmi ses pairs, au-delà d'une quelconque considération générationnelle, est privé de sa portée symbolique. Mordred, en effet, revient blessé de son combat contre le serpent géant qu'il a eu pour mission de défaire. Son adoubement a alors lieu en toute urgence, pour que, comme le dit Arthur : « *S'il meurt, qu'il meure chevalier.* »<sup>1030</sup> Le délire de Mordred ne rend que plus sensible la non initiation du jeune homme qui est intégré dans la communauté des *miles* par pur caprice, pourrait-on dire, de son père, exactement comme celui-ci est allé le chercher à la maison de Morgause par besoin personnel, comme nous l'avons vu plus haut. Le rite initiatique ne signifie rien pour Mordred, le statut de chevalier qu'il acquiert malgré lui et dans un état proche de l'inconscience semble être le résultat non pas de son individualité mais plutôt du vœu de son ascendance, comme si l'identité réelle du fils était aliénée par un conformisme induit par le schéma générationnel en amont de son existence. « *Le prêtre parlait latin, un latin abâtardi que Mordred ne saisissait que par bribes. Il ne l'écoutait pas. Il n'avait jamais vu d'adoubement, ignorait tout des relations et des contrats, des cérémonies entre les hommes lorsqu'ils parlent le langage de leur dieu. Il connaissait les saisons et les feux, les pluies et le brouillard des forêts ; et c'étaient là toutes ses fêtes et passages du temps.* »<sup>1031</sup> L'adoubement de Mordred ne participe pas de son autonomie ni même de son intégration en tant qu'individu au système chevaleresque, au contraire. La scène réifie progressivement Mordred, jusqu'à ce que le non-dit germe dans son esprit pour qu'il accomplisse la mission pour laquelle Arthur et Morgause l'ont formé, sans qu'il n'y ait là la moindre volonté. Cette

---

<sup>1029</sup> LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas, op. cit., p. 188.

<sup>1030</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 65.

<sup>1031</sup> *Ibid.*

réification montre que le corps adulte de Mordred n'a aucune raison d'être autre que celle de son utilisation par autrui. Considérons le passage suivant :

*« Il se força à rouvrir les yeux, à regarder ; tout était flou et tout tremblait. Il reconnut l'église du château. Elle était basse, et c'était cette forme de coquille de noix qui faisait tomber les voix comme à l'intérieur d'un arbre creux. Mordred connaissait ces murs, il y avait passé du temps lorsqu'il était arrivé au château. Il venait là pour le silence et le calme, mais aujourd'hui tout se déchirait comme une étoffe de folie laissée au vent... Le jeune homme se rendit compte qu'il était maintenu à genoux devant l'autel et qu'on lui tenait le dos droit, ou à peu près. Deux mains, fortes, longues, et il leva les yeux pour voir qui le supportait ainsi... Lorsqu'Arthur lâcha les épaules de Mordred, le jeune homme glissa sans force sur le côté, comme l'un de ces jouets de bois qui ne savent tenir debout. Son oncle le rattrapa et s'assit sur le sol là où Mordred se tenait, fiévreux, tas de chair brûlante. »<sup>1032</sup>*

La réification du garçon désolidarisé de son enfance par le déroulé du rite de passage est d'autant plus forte qu'elle apparaît *via* un système passif. Les pronoms personnels référents de Mordred sont essentiellement des pronoms personnels compléments ; il n'est pas sujet, il est agi : « le supportait » ou encore « le rattrapa ». Sa dépersonnalisation est totale à la fin du passage puisque le sujet n'est plus le point de perception mais plutôt le point perçu : « Arthur » régit deux verbes au passé simple (le rattrapa et s'assit), temps de l'action, alors que « Mordred » régit un imparfait de description (qui par définition fige l'action dans une pause) doublant un lexème incarnant le caractère statique du personnage (« se tenait »). Le passage que compose Justine Niogret est donc particulièrement habile puisque la romancière met en avant l'aspect paradoxal de l'acte initiatique mordretien. L'adoubement n'est plus un rite d'inclusion, mais plutôt un processus d'exclusion. La rupture qu'il doit instaurer entre l'avant et l'après s'inverse quant à ses possibilités sociétales et individuelles. D'où la différence entre l'imparfait de second plan et l'imparfait d'habitude qui oppose le sujet « Mordred » au sujet « tout ». C'est bien la locution adverbiale de temps « aujourd'hui » qui dresse comme en miroir le palindrome entre « tout » répété trois fois en fonction sujet et Mordred, en fonction complément (le pronom personnel complément « le » et le groupe prépositionnel « de Mordred » complément du nom « épaules »). Ce rite initiatique, qui devrait permettre à l'enfant d'entrer dans une communauté inter-générationnelle et de ne plus être marqué par son appartenance physique à une génération plus jeune, est d'ailleurs, dans le roman de Justine Niogret, démantelé d'avance. Il ne peut que renforcer la scission entre les générations puisqu'il aboutit à l'expression du non-dit du lien filial, c'est-à-dire à la reconnaissance d'une tare dans le processus générationnel, à l'existence anormale (du point de vue légal tout autant qu'ethnologique) d'une génération. L'un des gages n'est pas donné, l'autre n'est pas un gage dévoilé aux yeux de l'assistance :

*« -Voilà mon gage, alors, voilà ce que je lui donne, dit Arthur.  
Et il se colla à l'oreille de Mordred, et y glissa ces mots, simples autant que terribles. -  
Mordred. Mon neveu, mon Mordred, mon chevalier. Mon neveu. Le fils de ma sœur.*

---

<sup>1032</sup> *Id.*, p. 64-66.

*Mordred fut le seul à les entendre.* »<sup>1033</sup>

Pareillement, le *Sir Mordred hijo de Ávalon* présente un adoubement avorté voire raté. L'acte initiatique que construit Imma Mira Sempere passe par une scène où Mordred contemple son reflet dans un miroir. Comme pour le *Mordred* de Justine Niogret, l'épreuve est plus le résultat de la volonté d'autrui que celle du héros éponyme. Arthur décide du rite de passage de Mordred suite à la prise de conscience de celui-ci concernant la inefficacité des traits physiques comme unificateur générationnel, prise de conscience évoquée plus haut. La tentative pour intégrer le représentant de la génération problématique est une tentative, de la part d'Arthur, de contrecarrer le danger potentiel que ladite génération peut représenter pour celle que les chevaliers de la Table incarnent. Exactement comme dans le cas de l'œuvre de Justine Niogret, la reconnaissance de la jeune génération est un moyen d'éviter la dégénérescence et l'obsolescence du schéma générationnel classique.

Considérons les quelques mots que prononce Arthur avant d'ordonner à Gauvain de préparer Mordred pour son rite initiatique :

*« Arturo estaba apoyado en la barandilla del balcón y respiraba hondo  
-... es mejor que lo haga ya, que Mordred sea purificado por la Prueba –dijo Arturo. ...  
Me dijo que mis leyes no cambiaban de verdad la naturaleza de los hombres, que éstos  
seguían igual de inconscientes. También me dijo que la mayoría son marionetas sin espíritu  
y que, por su culpa, el mundo se está hundiendo cada día más y se está perdiendo la  
maravilla... »*<sup>1034</sup>

On retrouve ici le thème du désenchantement du monde constaté par l'enfant Mordred et mis en avant par le processus de rajeunissement mémoriel de ce dernier. Imma Mira Sempere respecte une partie du déroulé de l'adoubement. En effet, lors de son rite de passage, Mordred a la possibilité de recevoir ses armes par une autorité politico-religieuse. Au début du chapitre 15, intitulé « La Prueba », « *Mordred iba desnudo* »<sup>1035</sup> et lors du déroulé du rite, le narrateur explique que le Prince « *se vio a sí mismo vestido con sur armadura completa y su espada en la mano* »<sup>1036</sup>.

Cependant, les conditions du rite ne sont pas celles de la cérémonie médiévale. La reconnaissance ou non de l'individu comme appartenant au groupe des guerriers et non plus à celui des *infantes* n'est pas publique. Mordred est seul dans une pièce, les autres — y compris Arthur — doivent attendre à l'extérieur : il n'y a pas participation de la caste à l'inclusion de son nouveau membre, elle ne fait qu'observer un statut acquis.

---

<sup>1033</sup> *Id.*, p. 67.

<sup>1034</sup> « Arthur était appuyé sur la rambarde du balcon et respirait profondément.

-... mieux vaut que tu le fasses toi, que Mordred soit purifié par l'Épreuve – dit Arthur... Il m'a dit que mes lois ne changeaient pas vraiment la nature des hommes, qu'ils continuaient à être inconscients. Il m'a dit aussi que la majeure partie d'entre eux sont des marionnettes sans âme et que, par leur faute, le monde coule chaque jour un peu plus et que la merveille disparaît... ». Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 175.

<sup>1035</sup> « Mordred avançait nu ». *Id.*, p. 177.

<sup>1036</sup> « Il se vit lui-même vêtu de son armure complète et l'épée en main ». *Id.*, p. 179.

« El espejo era una puerta que se abrió de repente, dando entrada a un lugar cuya claridad cegó a Mordred, que dio un paso adelante. La puerta se cerró a su espalda. ... El tiempo pasaba, y todos los caballeros estaban preocupados. Arturo y Gawain permanecían en pie frente a la puerta, que era el espejo de la prueba. ... La noche se hizo día y el día volvió a ser noche. Sólo Arturo y Gawain permanecían a la espera. »<sup>1037</sup>

Le gage de l'intégration du jeune homme dans le contrat vassalique et de son intégration à la société inter-générationnelle n'existe pas dans le *Sir Mordred hijo de Ávalon*. Tout ce qui semble inquiéter le père du garçon, c'est justement l'absence de ce gage, l'inexistence matérielle de la preuve du bon déroulé de la cérémonie. Cela rend d'autant plus troublante la société arthurienne puisque le rite de passage est inquiétant de par son échec et non par les multiples blessures que le dit échec a provoqué sur le corps juvénile de Mordred.

Le passage suivant, en effet, est basé sur un point de vue interne dont l'origine n'est plus Mordred mais Arthur :

« Un fugaz e intenso resplandor inundó la sala durante un instante. Cuando Arturo apartó las manos de sus ojos, vio a su hijo tendido en la mesa junto a Excalibur. Estaba inconsciente, y su cuerpo tenía numerosas quemaduras, incluso las cejas y la cabellera estaban parcialmente chamuscadas. Arturo se precipitó sobre él y miró su frente, no había rastro del místico signo que portaban los que habían superado esa prueba y que era visible durante los primeros instantes tras salir por la puerta espejo.

- No lo ha conseguido, Gawain. »<sup>1038</sup>

Il y a donc, dans la geste mordretienne moderne, un rejet de l'adoubement comme motif identitairement adulte. Au Mordret qui restait enfant par l'assonance du diminutif correspond un Mordred qui *souhaite* rester enfant. Le monde adulte, à travers ses yeux, est repoussant. Il incarne une génération qui veut rompre avec l'héritage transmis. L'unité générationnelle est, dans son cas, obtenue par une reconnaissance volontaire et non plus par une tradition perpétuée. Considérons par exemple la généalogie que livre Morgane à Mordred, dans le *Morgane* de Michel Rio. La fée dresse autour de son fils, destiné à détruire l'univers logrien (et plus largement l'idéologie bâtie autour de la Table Ronde,) une ascendance particulière. Revendiquée par la pensée plus qu'héritée par le sang. « Merlin, ton grand-père », lui dit-elle, par exemple. Les connivences générationnelle et

---

<sup>1037</sup> « Le miroir était une porte qui soudain s'ouvrit, donnant sur un lieu dont la clarté aveugla Mordred, qui fit un pas en avant. La porte se referma dans son dos. ... Le temps passait, et tous les chevaliers étaient préoccupés. Arthur et Gauvain restèrent debout face à la porte, qui était le miroir de l'épreuve. ... La nuit fit place au jour et le jour tourna de nouveau à la nuit. Seuls Arthur et Gauvain restèrent à attendre. » *Id.*, p. 178-180.

<sup>1038</sup> « Un fugace et intense éclair illumina la salle durant un bref instant. Lorsqu'Arthur leva les mains de ses yeux, il vit son fils étendu sur la table près d'Excalibur. Il était inconscient, et son corps présentait de nombreuses brûlures, même ses cils et sa chevelure étaient partiellement roussis. Arthur se précipita sur lui et regarda son front, il n'y avait pas la moindre trace du signe mystique que portaient ceux qui avaient réussi cette épreuve et qui était visible durant les quelques instants après avoir franchi la porte-miroir.

-Il n'a pas réussi, Gauvain. » *Id.*, p. 181.

inter-générationnelle qui permettent la continuité sociétale ne sont plus ni l'adoubement ni même le tournoi chevaleresque mais plutôt un don.

Mordred est au fond un nouveau Peter Pan, capable de perpétuer, ou souhaitant perpétuer un caractère enfantin, lié au merveilleux et à l'innocence, préservé du monde adulte et politique où comme l'explique Justine Niogret : « *On nous moque, sais-tu. Entre têtes régnautes, on se dit tant de choses. Nous avons tous couru dans les mêmes cours du château, bu le lait des mêmes nourrices, des mêmes chèvres. On se moque les uns des autres. Les êtres ont une telle envie, un tel besoin de marcher sur les doigts de ceux qui les accompagnent dans ce petit monde, de les pincer pour se voir leur faire mal. Se sentir fort.* »<sup>1039</sup> En effet, le Mordred de Justine Niogret, est rendu unique par son incompréhension du monde adulte : « *Mordred ignorait tout des gens.* »<sup>1040</sup>

Dans ce processus de rajeunissement doublé de l'injection, dans la geste mordretienne, de caractéristiques du complexe de Peter Pan, il est intéressant de voir que Mordred devient parfois, non pas un simple jeune, mais plutôt le plus jeune. Pour rendre plus signifiante la génération mordretienne, certains auteurs modifient les vagues générationnelles bâties par les textes-sources.

Henry John Newbolt, par exemple, dans *Mordred: A Tragedy*, introduit sur scène un Mordred inconnu, anonyme et non chevalier alors que face à lui se dresse Lancelot dont la réputation n'est déjà plus à faire. Se font donc face, dès la scène d'exposition, deux vécus : l'un déjà fait, l'autre pas encore commencé. La tragédie montrera alors l'affrontement des deux dans le vécu présent. Imma Mira Sempere fait aussi de Mordred le cadet de Lancelot. Dans le fond, les aînés de Mordred apparaissent comme la répétition du schéma traditionnel, comme la constitution classique de la génération, non problématique, mais inintéressante au possible. Le Lancelot d'Imma Mira Sempere est construit tel un monolithe, comme une brute épaisse sans la moindre subtilité.

Il est intéressant de voir que la caricature de la connivence amoureuse, de l'acte générationnel stérile entre Lancelot et Guenièvre, passe aussi, chez Henry John Newbolt, à travers les yeux du jeune homme pas encore initié. Pareillement, dans le *Mordred* de Justine Niogret, le héros éponyme ne s'inscrit par dans la répétition des faits et gestes de ses pairs plus âgés. « *Les autres jeunes garçons, les autres pages, lui semblaient lointains, ombreux et Mordred donnait plus d'attention aux chiens de la cour et aux faucons qu'aux êtres humains autour de lui.* »<sup>1041</sup>. Ce qui provoque ce désintéressement de Mordred pour ses contemporains c'est leur conformisme vis-à-vis du comportement adulte. Dans la phrase précédente, la troisième personne du pluriel concorde avec une troisième personne du singulier utilisée, ailleurs, dans une métalepse du narrateur, troisième personne du singulier dont la portée générale est renforcée par l'utilisation d'un présent gnominique, faisant référence au processus mimétique entre l'enfant et l'adulte : « *comme on suit les adultes sans tout saisir, en espérant un jour pouvoir les comprendre.* »<sup>1042</sup> Ce problème mimétique diégétique que soulève le narrateur de Justine Niogret évoque une

---

<sup>1039</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 126.

<sup>1040</sup> *Id.*, p. 40.

<sup>1041</sup> *Ibid.*

<sup>1042</sup> *Ibid.*



difficulté bien plus importante : comment peut-on créer une connivence autour de Mordred ? Comment narratologiquement un auteur peut-il construire une mimesis particulière pour que Mordred devienne non plus seulement un nœud générationnel problématique, mais plutôt le générateur d'une identification autre ? Pour le dire de manière plus prosaïque : comment un lecteur (et quel type de lecteur) peut-il bien vouloir s'identifier à un Mordred enfant destiné à mourir, à tuer son père et à détruire un royaume ?

### 2.3.3. Tel père tel fils ?

L'infantilisation et la victimisation de Mordred, conjuguées à la progressive ambivalence du problème générationnel illustré par son patron diégétique, provoquent un véritable dilemme mimétique. Comment et pourquoi peut-on, d'abord en tant qu'auteur, puis en tant que lecteur, souhaiter et revendiquer une identification avec Mordred ? Comment un pathos peut-il se construire et être assimilé par tel ou tel représentant d'une génération ? Pour un lecteur qui s'autoqualifierait grâce au terme de *jeunesse*, Mordred est une impasse stérilisante, un miroir mortifère révélateur d'une vanité certaine de l'acte sacrificiel. Pour un lecteur qui au contraire s'autoqualifierait d'*adulte*, il devient un miroir culpabilisant, une tache biographique, et un échec dynastique. Dès lors, l'enfant Mordred, en réagissant passionnellement au tabou que sa naissance a révélé, n'est-il pas une hypostase potentiellement infinie, « retournable » selon que l'on est membre d'une génération engendrante ou engendrée ? Selon que l'on est dans l'une ou l'autre partie de sa vie ? L'intérêt et le développement de Mordred consistent justement en sa capacité à évoquer le tragique du fils, tel celui d'Œdipe, tout autant que celui du père Arthur, qui contrairement à Laïos, a déjà vu son rôle étoffé par la matière de Bretagne médiévale. Cette ambiguïté mimétique, qui est la conséquence directe de ce retournement manichéen autour de la personne de Mordred, pose la question de son fonctionnement. Comment une *geste* progressivement tissée en fonction de caractères fixes en vient-elle à acquérir une capacité mimétiquement double ?

Nous l'avons vu plus haut, le rôle mordretien se construit par rapport à la scène de l'erreur. Et plus particulièrement à la répétition et à la concaténation d'erreurs multiples, inconscientes, juvéniles, qui rendent caduc tout futur potentiel. A l'erreur volontaire et consciente d'Arthur de ne pas attendre Lancelot pour livrer bataille à Mordred répond celle de Mordred, progressivement traitée comme inconsciente et involontaire. En effet, pour le Pseudo-Map, alors que le combat à Salesbières touche à sa fin, il ne reste plus que trois compagnons de la Table ronde dans le camp d'Arthur : Lucain le Bouteiller, Girflet et Sagremor.

*« Un poi après ore de none estoit la bataille si menee que de tous ciaux qui assamblèrent le matin en la place, ... n'en avoit pas plus remés de .CCC., que d'une part que d'autre, que tout ne fuissent ocis ; et des compaignons de la Table Reonde ert il ensi avenu qu'il estoient tot cis ne mais que .IIII. car il s'estoient si abandoné pour le besoig qu'il veoient si grant. Et des .IIII. qui i estoient remés en fu li rois Artus li uns ; et li autres Lucans li Bouteilliers ; et li*

*tiers, Gyrflys, li fils Do ; et li quars fu Saygremors li Desreés, mais il estoit ferus d'un glaive parmi le cors si que a paines se pot il tenir en sele. »<sup>1043</sup>*

Il est intéressant de voir que subsiste avant la passe entre Arthur et Mordret un représentant de chaque rôle essentiel à l'entourage et au bon fonctionnement royal d'Arthur, tandis que l'administration mordretienne n'est nullement personnalisée, à croire que la cour mordretienne n'est pas dotée des quatre grands officiers permettant son bon fonctionnement. La cour affaiblie d'Arthur, résumée à quatre survivants, fait face à un embryon non viable de cour, une aberration presque si l'on considère que l'équilibre arthurien et traditionnel formé par les quatre grands officiers et le roi répond, pour la nouvelle génération, au pouvoir et à la charge d'un seul, livré à ses pulsions — et plus particulièrement à sa *libido sentiendi* et / ou *dominandi*.

Dans l'extrait ci-dessus cité, Lucain le Bouteiller est le grand officier de la cour, celui qui incarne l'essence symbolique et politico-religieuse du repas royal. Dans certaines réécritures, y compris les plus savantes, le rôle de Lucain s'est vu réduit : cela peut s'expliquer par le degré d'anonymat dont a été victime à travers les siècles Lucain. Considérons *Graal Théâtre*, par exemple. Florence Delay et Jacques Roubaud substituent à Lucain Keu le sénéchal, lui-même détenteur de l'une des trois autres charges. Cette substitution n'est pas sans importance ; au contraire, elle est loin d'être anodine ou purement hasardeuse. Le transfert de Lucain à Keu s'explique par la plus grande proximité que le personnage de Keu entretient avec Arthur : il est non seulement son sénéchal, c'est-à-dire son conseiller politique et judiciaire (or, que devient, comme nous l'avons vu depuis le début de cette étude, Salesbières si ce n'est avant tout un problème politico-judiciaire ?), mais il est aussi son frère de lait (et qu'a fini par représenter Salesbières si ce n'est la traduction guerrière d'une tragédie familiale et identitaire ?).

*« Enfin voici le soir. Ils ne sont plus que quatre  
Debout ; Girflet, blessé, qui ne peut plus de battre,  
Ké blessé, dont les yeux sous un voile de sang  
S'égarant, il ne sait s'il est mort ou vivant. »<sup>1044</sup>*

Girflet, lui, conserve son titre de dernier survivant de Salesbières. Son rôle reste celui du dernier témoin du roi, celui qui permet à Arthur de conquérir le statut de légende (c'est-à-dire de symbole intergénérationnel et atemporel) en observant son départ pour Avalon. Grâce à Girflet, le roi Arthur quitte le royaume logrien, terrestre pourrait-on dire, pour gagner celui du mythe fondateur. Enfin, Sagremor le Démesuré représente la force brute et guerrière du rôle chevaleresque. Comme nous l'avons vu précédemment, Sagremor a un lien intime avec Mordret, dans certaines branches issues du Pseudo-Robert

---

<sup>1043</sup> « Un peu après l'heure de none, la bataille avait été si rude que, ... il ne restait pas plus de trois cents rescapés de part et d'autre. Parmi les compagnons de la Table ronde, quatre seulement étaient encore en vie, car ils s'étaient exposés à l'extrême pour faire face au grand péril. Le roi Arthur était l'un des quatre, un autre était Lucan le Bouteiller, le troisième Girflet, fils de Do, et le quatrième Sagremor le Démesuré, mais ce dernier avait une lance au travers du corps et pouvait à peine se tenir en selle. » Trad. WALTER Philippe, d'après *la Mort le roi Artu, in Le Livre du Graal*, volume III, op. cit., p. 1462.

<sup>1044</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 597.

de Boron, il est son aîné adoptif. Malgré cette proximité et cette complicité que l'on pourrait imaginer exister entre eux, il est celui que Mordret va frapper, dans *la Mort le roi Artu*. C'est d'ailleurs ce geste de Mordret qui provoque la colère d'Arthur et *in fine* l'immédiateté de leur affrontement.

Le geste fratricide de Mordret est donc déterminant dans la lutte générationnelle. Reconsidérons le Pseudo-Map : « ... *se pot il tenir en sele. Il rassambent lor homes et dient qu'il voelent miels morir que li uns n'en ait la victoire ; et Mordrés laisse courre a Saygremor et le fiert si durement, voiant le roi, qu'il li fait le chief voler del bu enmi la place. Quant li rois Artus voit celui cop, si dist, trop dolans : « Ha !... »*<sup>1045</sup> La concaténation des phrases favorise le lien de cause à effet entre le mouvement fratricide et la lutte générationnelle.

C'est là que le thème des échecs dans *Graal Théâtre* est déterminant. On voit que le geste de Mordret vis-à-vis de Sagremor implique, comme en contrecoup, l'attaque d'Arthur sur son fils. Les parties d'échecs qu'insèrent dans la pièce Florence Delay et Jacques Roubaud traduisaient précédemment l'échec politico-dynastique d'Arthur, elles correspondent maintenant au déroulé diégétique de l'affrontement générationnel. Il faut alors interroger les raisons du geste de Mordret, et surtout les raisons pour lesquelles les auteurs contemporains gardent (ou non) ce détail intact.

Nous l'avons vu précédemment : Sagremor n'est pas n'importe quel chevalier, il est l'un des rares compagnons de la Table Ronde à avoir dès le Moyen Âge une « enfance » littéraire. Sagremor est, avec Gauvain ou encore Yvain, l'individu qui passe brillamment l'épreuve initiatique, qui arrive à se désolidariser de son statut d'enfant incarné par le diminutif en « et » dans « Sagremoret », et à s'identifier de manière intergénérationnelle au code sociétal. Que Mordret, toujours affublé de son diminutif et jamais adoubé explicitement dans la matière médiévale, tue son frère adoptif avant d'affronter son père biologique n'est pas anodin. Sagremoret, devenu Sagremor, n'a plus aucun lien avec Mordret, son frère inaccompli, éternellement enfant aux yeux de la communauté guerrière et plus particulièrement aux yeux de son père. Chevalier grotesque à la limite du bouffon, il est seulement capable de recevoir les pires coups lors du tournoi de Péningue, rendez-vous sociétal et intergénérationnel par excellence. La potentialité du fratricide volontaire et conscient entre Mordret et Sagremor est d'ailleurs doublée dans *Graal Théâtre* par le fratricide involontaire et inconscient de Keu par Arthur<sup>1046</sup>. Dans les deux cas, le cadet, incapable ou indigne à l'instant t du statut d'homme de raison, provoque la mort de son aîné. Ainsi, dans les œuvres les plus contemporaines, on constate que la potentialité du fratricide comme embrayeur au combat père-fils est renforcée et soulignée.

---

<sup>1045</sup> « ... pouvait à peine se tenir en selle. Ils rassemblent leurs hommes, disant qu'ils préfèrent mourir plutôt que laisser la victoire aux autres. Mordret se précipite sur Sagremor et, sous les yeux du roi Arthur, il le frappe violemment et lui fait voler la tête loin du tronc. Voyant cela, le roi Arthur s'écrie tristement : Ah ! ... » Trad. WALTER, Philippe, d'après *La Mort le roi Artu*, in *Le Livre du Graal*, volume III, op. cit., p. 1462-1463.

<sup>1046</sup> Le remplacement de Lucain par Keu dans *Graal Théâtre* a pour conséquence que c'est son sénéchal qu'Arthur étouffe sous son armure : « Le roi se lève pour étreindre Ké. Il l'étreint de toutes ses forces si longuement qu'il l'étouffe. Quand le roi relâche son étreinte, Ké tombe mort. » DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 599.

En effet, les auteurs s'attachent parfois à développer un nouveau combat qui n'existait pas dans la matière médiévale, ou alors seulement dans des œuvres minoritaires qui n'ont pas la renommée du texte de Malory auprès du grand public. Considérons par exemple *l'Arthur* de Michel Rio. Alors que le narrateur expose le déroulé du combat de Salesbières, il évoque la rencontre de Mordred et d'Yvain :

« Mordred vit arriver sur sa tête une lame sifflante qu'il évita de justesse en plongeant sur l'encolure de son cheval. En même temps, d'instinct, il riposta par un long coup de pointe qui perça les entrailles de son assaillant. C'était Yvain. Il glissa lentement vers le sol, se tenant le ventre, recroquevillé autour d'une effroyable douleur. Mordred, oubliant le combat, sauta à terre et le prit dans ses bras. « Yvain, lui dit-il, Yvain... Pardonne-moi. Je ne savais pas qui m'attaquait. Jamais je n'aurais frappé mon frère. »<sup>1047</sup>

Pareillement, il semble que John Ronald Reuel Tolkien ait pu envisager un combat fratricide avant celui de Mordred et d'Arthur. Si l'on en croit la ligne directrice de *The Fall of Arthur*, l'un des textes-sources qu'utilise Tolkien se trouve être le *Morte Arthure* allitératif. La bataille navale sur laquelle se termine le poème de Tolkien est l'écho de celle du texte du XIV<sup>e</sup> siècle. Comme le rappelle Christopher Tolkien dans son commentaire sur la composition de l'œuvre inachevée de son père, dans le *Morte* allitératif, Mordret affronte Gauvain en proie à une démesure guerrière, lequel succombe à un coup d'épée porté à la tête. La mort du « bon » frère (nous entendons par là le frère qui ne se parjure pas, même s'il cède excessivement à sa passion) est l'occasion d'une élégie faite par Mordret et centrée sur la valeur du défunt, sur la conformité de ce dernier à l'esthétique chevaleresque. Or, cet éloge de Gauvain par son propre frère assassin est l'occasion d'une auto-accusation indirecte de Mordret par lui-même. A l'envers de l'éloge correspond le revers de l'accusation : « *L'eussiez-vous connu, en pays qui fut nôtre, Ses talents, ses vertus, ses gentes actions, Prouesses et bravoure, et ses nombreux faits d'armes, lors de vos jours restants sa mort déploreriez !* »<sup>1048</sup>

Certaines réécritures développent donc non seulement le fratricide de Mordret, mais elles en accentuent la gravité. Mordred, en assassinant son aîné, tue donc son double positif, son frère « modèle », l'être de la même génération qui a accompli le rite initiatique lui permettant d'être reconnu comme un membre de l'ordre intergénérationnel, un membre qui a quitté définitivement l'enfance pour atteindre l'âge d'homme et l'adoubement. Revenons au *Morte Arthure* allitératif qui semblait être l'une des lignes directrices de *The Fall of Arthur*, avant que Tolkien ne délaissât sa rédaction. Le poème, après avoir rapporté l'aveu indirect du fratricide de Mordred reproduit ci-dessus, renoue avec la narration. « *Mais très vite ce traître laissa tomber des larmes, Vers l'avant se tourna, mot ne proféra plus, S'éloigna en sanglots en maudissant le jour Où son sort s'accomplit, source de tel chagrin... Tout en se repentant de ses malheureux actes...* »<sup>1049</sup>

---

<sup>1047</sup> RIO, Michel, *Arthur*, op. cit., p. 155.

<sup>1048</sup> Trad. LAFERRIERE, Christine, d'après, TOLKIEN, Christopher, d'après le *Morte Arthure* allitératif, in *La Chute d'Arthur*, op. cit., p. 131.

<sup>1049</sup> *Ibid.*

Cependant, si l'instauration du motif du fratricide incite d'abord à considérer Mordred comme encore plus repoussant, il est nécessaire de s'intéresser aux détails de cette scène. En effet, l'assassinat du double positif est généralement accompagné par l'expression du remord. Le repentir qu'évoque le narrateur du *Morte* allitératif, à travers le thème des sanglots et de l'anathème réfléchi, concorde avec la supplique « pardonne-moi »<sup>1050</sup> que met Michel Rio dans la bouche de Mordred, dans *Arthur*. Pareillement, avant son affrontement avec Arthur, le Mordred de William Wilfred Campbell s'écrie, dans une prise de conscience au tout début de l'acte V, ce qui laisserait imaginer un dénouement potentiellement heureux à la pièce :

« *I'm not myself; I am a hunchback king,  
Who stole his father's rule by subtlety.  
And keepeth it by power of being a devil.* »<sup>1051</sup>

Sous les yeux du spectateur l'Œdipe mordretien approche du moment où Œdipe s'aveugle suite à la prise de conscience de sa culpabilité. D'ailleurs, la culpabilité du parricide n'est pas complète dans la tragédie de Campbell. L'auteur, en effet, modifie l'affrontement final entre le père et le fils de sorte que si Arthur tue bien son enfant — ce qui continue à l'associer à un mauvais modèle —, il n'y a pas parricide. La didascalie précise : « *They fight. Arthur wounds Mordred. He falls. A Knight stabs Arthur from behind.* »<sup>1052</sup> Suite à cela, Mordred fait l'éloge funèbre de son père, le pleure et pleure le destin de tout le royaume de Logres. Ce qui légitime l'adresse de l'auteur, par la double énonciation, au public : « *Thy poor, misshapen Mordred. Blame him not...* »<sup>1053</sup>

Or, s'il est un motif castrateur associé à la lutte entre le père et le fils, c'est bien celui que l'on trouve dans le *Morte* allitératif. En effet, la lutte générationnelle s'achève lorsqu'Arthur parvient à couper la main d'épée de Mordret, c'est-à-dire lorsque le mauvais fils est définitivement rejeté du groupe d'élite, définitivement relégué à une impuissance et à une inutilité dans le groupe sociétal. Le motif de la main coupée<sup>1054</sup> est donc la matérialisation d'un tabou à plusieurs facettes. D'ailleurs, la description des pleurs de Mordred, alors qu'il a été décrit comme un être froid tout au long des œuvres

---

<sup>1050</sup> Cf. note 1047.

<sup>1051</sup> « Je ne suis pas moi-même, je suis un roi bossu

Qui a volé le trône de son père par ruse.

Et l'a conservé par son pouvoir diabolique. » Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 104.

<sup>1052</sup> « Ils se battent. Arthur blesse Mordred. Celui-ci tombe. Un chevalier frappe Arthur dans le dos. » *Id.*, p. 113.

<sup>1053</sup> « Votre pauvre, difforme Mordred. Ne le blâmez pas. » *Id.*, p. 115.

<sup>1054</sup> La main coupée est un *topos*, c'est la punition exemplaire qui cumule les châtiments religieux, juridique et éthique. Comme l'explique Esther Dehoux et Karin Ueltschi « *le châtiment du parjure par l'amputation de la main droite apparaît ainsi comme une peine plus radicale que fréquente et surtout comme l'infamie portée à son degré maximal.* » Parce que « *la main renvoie fondamentalement à l'être, à l'identité... la main concentre tout le courage au sens médiéval du terme, toutes les aptitudes mentales d'une personne, mais aussi sa force... c'est l'identité envisagée sous l'angle du pouvoir... enfin, la main c'est aussi le faire ; c'est l'identité envisagée à travers l'action.* » DEHOUX, Esther, UELTSCHI, Karin, « La Main coupée », in *La Trahison au Moyen Âge*, op. cit., p. 319-329, consultable à l'adresse <https://books.openedition.org/pur/125649>, consulté le 04/03/2021.

considérées, est presque une scène de voyeurisme, de dévoilement du refoulé de l'enfant mordretien. Ces pleurs renversent donc toute la grille mimétique normalement attendue lors d'une narration sur Salesbières.

L'affrontement père-fils est univoque pour le Moyen Âge : le point de vue reste celui d'Arthur, de la génération forcée au combat et contestée et la *mimesis* ne pose pas de problème puisqu'Arthur étant sur le point de s'embarquer pour Avalon, il conserve la sympathie du lecteur. Pourtant les potentialités de renversement sont nombreuses. Loin de nous l'idée de comparer ce qui n'est pas comparable, mais il est intéressant de voir que cette scène de la main coupée du fils a été utilisée, auprès d'un public plus large et majoritairement profane, dans *l'Empire contre-attaque*<sup>1055</sup>. Là où Arthur reconnaissait son fils, Dark Vador se révèle au sien. Dans les deux cas la scène met l'accent sur une reconnaissance d'insuffisance de la génération la plus jeune.

Ainsi, le fratricide qui pouvait être commis dans le cas des textes médiévaux et qui agissait comme élément déclencheur de la lutte filiale est donc progressivement réécrit selon le point de vue mordretien, et plus précisément culpabilisateur. Dans le cas de *l'Arthur* de Michel Rio, Mordred frappe à l'aveuglette, « *d'instinct* », précise l'auteur dans un détachement syntaxique extrêmement bref — détachement qui rend le complément circonstanciel de manière d'autant plus remarquable, puisque Michel Rio utilise tout au long de la trilogie la concaténation et l'allongement de la phrase, « style » destiné à illustrer syntaxiquement le processus de cause à effet de la tragédie arthurienne. La riposte de Mordred se fait donc dans « le feu de l'action », par un mécanisme inconscient, et qui correspond parfaitement, dans le fond, au patron que Morgane avait dressé pour lui lors de son éducation enfantine. Le réflexe autant salvateur de lui-même que destructeur de la Table Ronde car fratricide et tabou, affleure par la brièveté à l'instar du complément circonstanciel qui affleure à la phrase, lequel lui-même laisse transparaître l'extrême vélocité du moment de lucidité de Mordred sur sa propre erreur. La formule clivée « *C'était Yvain* »<sup>1056</sup> fonctionne comme une sorte d'harmonie imitative du regard de Mordred qui, parce qu'il a plongé sur l'encolure de son cheval pour éviter le coup qui lui était porté, voit d'abord sa lame s'enfoncer dans un corps anonyme, puis le visage de son assaillant. La prise de conscience de son erreur par Mordred montre son premier moment de faiblesse. L'utilisation des points de suspension, la répétition du prénom d'adresse dans sa réplique sont les premiers moments où le Mordred qu'a dressé presque mécaniquement Morgane manifeste un ébranlement. C'est justement l'inopiné de la reconnaissance trop tardive de son frère et la prise de conscience de l'ampleur de son erreur, qui permettent cette humanisation de Mordred. On sait en effet combien la reconnaissance est cruciale dans l'édification littéraire de la psyché du Mordred enfant. Le moment où il pleure pour la première fois de sa vie, où il agit en enfant, dans le fond, laisse percer une potentialité mimétique. Le fratricide de Mordred devient porteur d'un remords, son erreur commise « par aventure », comme le dit sa devise, n'est plus une

---

<sup>1055</sup> KERSHNER, Irvin, scénario de LUCAS, George et KASDAN, Lawrence, produit par Lucasfilm, sorti en 1980, sous le titre *Star Wars : Episode 5 The Empire Strikes Back*, et d'une durée de 124 mins.

<sup>1056</sup> Cf. note 1047.

simple question de bonne ou de mauvaise voie dans la course à l'aventure, mais bien plutôt un motif de culpabilité. D'où le repentir.

Ce repentir ou ce remords mordretien de l'enfant qui n'a pas agi selon l'âge de raison, qui n'a pas pu s'approprier les codes de l'existence chevaleresque, est aussi présent dans les derniers instants que fait vivre Justine Niogret à son personnage. En effet, dans *Mordred* aussi l'auteur amplifie le ressenti immédiat du héros éponyme, lors de la bataille de Salesbières. « *Mordred ne combattit pas. Il passait entre les corps, la masse au bout de son bras... Il s'arrêta, ramassa une épée longue. La planta dans le sol, croisa les mains sur la garde, y posa son menton. Il regarda la bataille* »<sup>1057</sup>, est-il écrit dans le tout premier paragraphe relatif à Salesbières. Il est intéressant de voir que Justine Niogret se livre à une ekphrasis de l'illustration<sup>1058</sup> d'Henry Justice Ford de 1902. L'auteur joue sur la reconnaissance de l'image devenue topique de Mordred « au-dessus de la mêlée », pourrait-on dire pour parodier la formule de Romain Rolland, quasi contemporaine à la conception de ladite illustration.

À cette reconnaissance picturale, connivence entre l'auteur et le lecteur<sup>1059</sup>, correspond un refus de la reconnaissance, un travestissement de Mordred à destination de son père. Parce que le Mordred du roman est marqué et défini depuis le début de l'œuvre par la métaphore du miroir réfléchissant, on constate qu'il y a une harmonie imitative de la reconnaissance de la forme (dans les dissemblances de formes romanesque et picturale) et de la non-reconnaissance des individus entre eux.

« *Le combat glissait à nouveau, un éboulement qui venait vers Mordred, à gauche, et puis soudain, droit sur lui. Mordred avait oublié les nuages. Mordred avait oublié la colère. Il prit son casse-tête, et avança. ... Mordred attaqua là, dur, sans regarder ni les heaumes ni les couleurs de personne. Il tua des arbres. Il tua des arbres qui lui barraient la route jusqu'à son oncle. Mordred arriva enfin derrière Arthur ; et son oncle se retourna, et il ne restait que lui, et Mordred se tenait droit. Le chevalier comprit soudain pourquoi il avait pris cette vieille armure. Pour un espoir menteur ; celui qu'Arthur ne le reconnaisse pas.* »<sup>1060</sup>

A noter dans ce passage la tentative de Mordred pour ne pas considérer les chevaliers qui lui font face, pour ne pas les reconnaître à leurs armoiries identitaires (tant d'un point de vue personnel — chaque blason varie en fonction de la génération — que traditionnel — une partie du blason se transmet de père en fils). La répétition « il tua des arbres » évoque une litanie hypnotique, de celles que l'enfant se force à se réciter pour ne pas avoir

---

<sup>1057</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 163-164.

<sup>1058</sup> FORD, Henry Justice, *Sir Mordred – the last battle*, in *The Book of Romance*, [1902], édité par Andrew Lang, New York. Cf. annexe 5, vignette 1.

<sup>1059</sup> Ce détail est plus un clin d'œil, un motif inséré par une initiée à destination d'autres initiés qui sauront apprécier le jeu littéraire-pictural de correspondance entre une œuvre qui fait allusion à une œuvre antérieure et illustrée, laquelle faisait déjà allusion à une œuvre antérieure... La « pose » de Mordred est une connivence entre initiés (or, on a vu à quel point l'initiation du « myste » par Mordred devient importante dans la conception moderne des caractères du personnage) puisque, lorsque le combat reprendra et que la « pause » sera finie, Mordred ressaisira son casse-tête et lâchera l'épée qu'il n'a saisie que pour l'occasion de la reconnaissance visuelle.

<sup>1060</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 164.

peur, pour se convaincre de faire ce qu'il doit, quelle que soit sa réticence. Mordred en s'étant travesti, en ayant revêtu une armure d'un autre chevalier, d'une autre génération (puisque l'armure est « vieille ») a tenté d'éviter la potentialité du remord, ou du moins, d'en limiter l'importance. « L'espoir menteur » de ne pas être reconnu par son père secret est celui de déguiser d'avance son crime. Se rendre justement méconnaissable a été de la part de Mordred un essai pour éviter la topique reconnaissance et surtout la reconnaissance *via* le regard d'autrui de sa propre culpabilité. Ne pas être reconnu signifiait pour lui l'illusion d'une dédramatisation (ou du moins d'une atténuation) du combat générationnel et du tabou familial.

Le repentir de la lutte fratricide comme *préquel* au combat intergénérationnel n'est cependant pas l'apanage de tous les Mordreds modernes. On constate que les réécritures pour enfants — et l'on verra que le public en soi est déterminant quant au processus de réflexion possible *via* la culpabilisation — n'incrimine pas Mordred. Il y a une différence entre le Mordred-enfant et le Mordred-enfant pour les enfants. Ce dernier n'exprime aucun remords. Au contraire.

Si l'on considère, par exemple, de *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, on constate que le fils révolté agit comme une purge à culpabilité. On se rappelle que dans le roman d'Imma Mira Sempere, Mordred est un personnage christique, dont la légitimation et la réhabilitation passent par ses adjouvants, et notamment par Greith, son frère de cœur saxon. Or, celui-ci est victime d'un dilemme : suivre la voie de son père allié à Arthur ou au contraire suivre Mordred dans sa révolte contre la génération qui les a précédés. Son sentiment de culpabilité se développe à travers une certaine amitié et allégeance qu'il éprouve pour Arthur.

*« Greith, en medio de esta reflexión, se dio cuenta de que en Camelot no se había sentido acogido del mismo modo, sino absorbido. Allí se estaba para servir a un ideal superior a cualquiera, superior incluso a Arturo. Greith siempre se había considerado demasiado independiente como para ser considerado una simple y prescindible pieza en un juego que no lograba entender.*

*Por otra parte, a pesar de sus reticencias con la política del reino, Greith estaba profundamente agradecido a Arturo por haber permitido que se curara en aquel estanque milagroso... Un remolino de ideas encontradas perturbaba su sosiego. »<sup>1061</sup>*

Le dilemme sclérosant de Greith se conclut par une réflexion interne, qui contribue à associer définitivement le Mordred d'Imma Mira Sempere avec le rejet net et définitif de toute culpabilité potentielle dans l'acte de révolte générationnelle : « *“ Mi maldita cabeza está hecha un lío. Hablaré con Mordred, él me podía aclarar unas cosas.”* »<sup>1062</sup> Le passage à la première personne permet à Greith de devenir une hypostase ponctuelle du lecteur,

---

<sup>1061</sup> « Greith, au milieu de cette réflexion, se rendit compte qu'à Camelot, il ne s'était pas senti accueilli de la même manière, mais plutôt absorbé. On était là-bas pour servir un idéal supérieur à chacun, même à Arthur. Greith s'était toujours considéré trop indépendant pour être considéré comme la simple pièce remplaçable d'un jeu qu'il ne parvenait pas à comprendre.

D'un autre côté, malgré ses réticences sur la politique du royaume, Greith était profondément reconnaissant à Arthur pour avoir permis qu'il fût soigné dans ce bassin miraculeux... Un tourbillon d'idées contraires perturbait son entendement. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *in Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 191.

<sup>1062</sup> « Ma maudite tête est tout un bazar. Je parlerai à Mordred, lui il pourra m'éclairer. » *Ibid.*



lequel se trouve à cet instant du récit tout aussi perdu que le personnage, ne sachant, comme on l'a vu précédemment, s'il peut faire confiance à Arthur, à Morgause, ou même encore à Merlin. Parce que Mordred est l'envoyé d'un monde féérique, il permet à Greith — et au lecteur — d'échapper à sa culpabilité du temps présent, à son erreur fratricide et à sa responsabilité dans la future guerre civile qu'il va aider à préparer.

Le processus de culpabilisation, dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, est donc indirect, contrairement à ce que l'on a pu observer dans le cas de *Graal Théâtre* ou de la trilogie de Michel Rio. Cependant il est indéniable que ce thème de l'erreur d'un individu *lambda* potentiellement résolue par Mordred permet à celui-ci de s'intégrer à l'économie du roman. Le jeune lecteur, qui est le principal destinataire de cette geste avalo-catalane, entre dans un processus à peine caché de séduction : mettre en branle ses certitudes *via* un Mordred coupable et repentant ne permettrait pas de lui proposer ce dernier comme modèle révolutionnaire — ou au moins contestataire.

Dans les réécritures modernes, c'est donc à partir de son repentir (ou du dilemme de ses adjuvants) que se noue toute l'ambiguïté des capacités mimétiques de Mordred. S'il n'était qu'un fratricide volontaire et conscient qui, comme c'était le cas dans les textes du Moyen Âge, assassinait Sagremor déjà presque paralysé sur sa selle, il serait impossible de s'attacher à lui. Aucun *pathos* ne pourrait se constituer autour de lui. Mais dans certains textes du corpus, on constate que Mordred devient le biais d'entrée dans Salesbières, il est le réceptacle par lequel le lecteur assiste à la tragédie logrienne et, par définition, ce lecteur est le confident de ses ressentis, par l'intermédiaire d'un point de vue interne. Le remords de Mordred (ou le dilemme de ses adjuvants) permet et légitime la sympathie d'un lecteur vis-à-vis du principal antagoniste d'Arthur. Ce phénomène, s'il ne provoque pas toujours l'assimilation de Mordred par l'instance lectrice, rend impossible son rejet pur et dur, immédiat.

Considérons de nouveau *l'Arthur* de Michel Rio. Après avoir reconnu son frère Yvain, Mordred frôle la folie. Le pathos vient de la terreur que son destin inspire, et à l'instar de la catharsis classique, c'est cette prise de conscience sur soi par soi, qui traîne avec elle un phénomène d'auto rejet qui permet et fait fonctionner une *mimesis*.

« Alors Mordred, en pleurant, lui enfonça son épée dans le cœur. Et il remonta en selle, se jetant à nouveau dans la mêlée avec la fureur du désespoir qui brutalement avait remplacé dans son âme celle de vaincre... Mordred s'avança, l'air égaré, semblant lui aussi en proie à une souffrance inouïe dont on ne savait la cause et qui rendait effroyable son beau visage. Il appela Arthur à plusieurs reprises, commençant dans un murmure qui s'acheva en cri : « Père ! ... Père ! ... Père ! » »<sup>1063</sup>

Le rythme ternaire de l'adresse à Arthur est doublé d'un changement implicite du ton avec lequel le mot est à chaque fois prononcé. Ce mot que *l'infans* Mordred a été forcé de taire tout au long de sa croissance pour ne pas décrédibiliser son géniteur est donc dit juste avant l'affrontement générationnel, comme par bouffée, comme par retour du refoulé.

---

<sup>1063</sup> RIO, Michel, *Arthur*, op. cit., p. 159.

Pour le dire le plus caricaturalement possible : à qui le lecteur doit-il s'identifier, lors des récits évoquant Salesbières ? Peut-il s'accorder à la psyché attaquante, immédiatement coupable, de Mordred, ou concorde-t-il plutôt avec celle anciennement coupable et défendante d'Arthur ? Vit-il l'action du côté de celui qui a l'âge de raison, ou au contraire de celui qui ne l'a pas ? De quel côté le texte le place-t-il ? De celui du père qui tue son fils, ou du fils qui tue son père ? Il y a, de fait, dans cette modification de la geste de Salesbières, une inflexion des gestes de ces deux réceptacles mimétiques potentiels. Mais dans les deux cas, la purgation est la même. Que l'on se place du côté d'Arthur ou du Mordred repentant, c'est le même sentiment de colère et de haine générationnelle autour duquel tourne la catharsis. Cela apparaît très bien dans « La Muerte del rey Arturo », la nouvelle de Carlos González Reigosa. Le recueil de *Hermano rey Arturo*, dont les trois nouvelles évoquent les conséquences d'erreurs en amour, se clôt en effet sur un Arthur moribond. Celui-ci explique de vive voix la purgation de ses passions qu'a permise son combat intergénérationnel. Voyons l'extrait suivant :

« *Después, sin nada a la vista, con un cielo definitivamente poseído por la noche, pensó con amargura en los rencores – quizá justificados, pero ya en el olvido- que lo habían cegado en su lucha contra Mordred.*

*-Dios mío –dijo-, os ofrezco el fruto de mi último error, que no ha sido la guerra, sino el odio sentido. Confío en que, al pagarlo con mi vida, quede mi deuda saldada... »<sup>1064</sup>*

Le sacrifice repentini de son erreur de jeunesse, c'est-à-dire de la conception d'un Mordred auquel il refuse d'abandonner le pouvoir malgré la volonté du peuple (manipulé, certes), apparaît après que Lucan a été le témoin de la similarité et réciprocité haineuse du père et du fils. Or, ce sacrifice, énoncé à haute voix par Arthur, correspond à une moralité. Il se trouve que la moralité sur la lutte générationnelle, énoncée par Arthur juste avant sa mort, se rencontre aussi dans le *Mordred* de Justine Niogret. Mordred, principal biais mimétique du roman puisque le lecteur ne le quitte jamais, est le dépositaire des dernières paroles de son père. Or celles-ci évoquent une loi de vérité générale tout en dévoilant la mystification autour de la prétendue rupture entre l'âge adulte et l'enfance. « *Mordred. Personne n'est grand. Personne n'est adulte. Nous faisons tous semblant.* »<sup>1065</sup> Le présent gnominique, les sujets généraux et l'adresse directe à Mordred créent une situation de révélation finale. Si le Mordred enfant a lutté durant tout le roman pour se débarrasser de son traumatisme infantin, s'il est incapable d'échapper, malgré « sa vieille armure »<sup>1066</sup>, à la culpabilité du meurtre du père, il s'aperçoit *in fine* que toutes les raisons pour lesquelles son opposition avec Arthur avaient *a priori* lieu d'être sont en réalité

<sup>1064</sup> « Après, sans aucune blessure aux yeux, avec un ciel définitivement possédé par la nuit, il pensa avec amertume aux rancœurs — peut-être justifiées, mais déjà dans le souvenir — qui l'avaient aveuglé dans sa lutte contre Mordred.

-Mon Dieu — dit-il, je vous offre le fruit de ma dernière erreur, qui n'a pas été la guerre, mais plutôt la haine ressentie. J'espère qu'en la payant de ma vie, ma dette soit honorée... » Trad. ori. D'après REIGOSA, Carlos González, « La Muerte del rey Arturo », op. cit., p. 93.

<sup>1065</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 165.

<sup>1066</sup> « Mordred arriva enfin derrière Arthur ; et son oncle se retourna, et il ne restait que lui, et Mordred se tenait droit. Le chevalier comprit soudain pourquoi il avait pris cette vieille armure. Pour un espoir menteur ; celui qu'Arthur ne le reconnaisse pas. » *Id.*, p. 164.

caduques. Ainsi, le biais mimétique de la lutte générationnelle pose problème et est devenu ambigu avec la modernité. Dès lors, il convient de s'interroger sur l'orchestration de la lutte générationnelle : comment les auteurs l'abordent-ils pour créer une ambivalence pathétique autour de Mordred ?

Si l'on s'attache aux détails de l'affrontement générationnel, on constate que les auteurs modernes ont tendance à modifier le déroulé des événements. On observe d'abord un rapprochement des combattants. *L'Historia Regum Britanniae* ne dit pas explicitement que c'est Mordret qui a blessé Arthur sur le champ de bataille alors que les œuvres respectant la tradition issue de la Vulgate évoquent *de facto* un combat père-fils. Ce rapprochement est aussi lié à une dramatisation humaine dudit combat. Certaines œuvres conservent le détail du chevalier anonyme mordu par le serpent glissant sur l'herbe lors de l'entrevue entre Mordred et Arthur avant Salesbières ; c'est le cas de « la muerte del Rey Arturo » : « Fue entonces cuando el Rey Arturo, con el pasmo anegándole los ojos, vio cómo se removía entre la hierbe una pequeña culebra que, con rápidos movimientos, se acercaba al pie de uno de los caballeros... Vio después cómo, al sentirse picado, el caballero desenvainaba la espada y reducía a minúsculos trozos la escurridiza víbora... »<sup>1067</sup> Mais on constate aussi que le chevalier anonyme peut disparaître, ce qui permet un affrontement entre Arthur et Mordred plus direct. L'événement, par exemple dans un autre texte galicien — la *Cronica 1404* — est raconté de la manière qui suit : « E descendieron del monte a un llano que dezian Salabres. Mas ellos estando en esta fabla salion una grand serpiente del monte. Et quando la vio rrey Artur, metió mano a la espada e enpeço de yr en pus della, e Mordarechq otrosi también. Et as sus gentes, que estaban açierca, quando esto viron, pensaron que el uno quería ferir al otro, que ellos non vian la serpiente que ellos vian. »<sup>1068</sup> La disparition du chevalier anonyme, la simultanéité avec laquelle Mordret et Arthur dégainent, et enfin la précision selon laquelle ils sont les seuls à avoir vu le serpent (qui, rappelons-le, symbolise le péché reliant leurs existences mutuelles), permet de rendre plus direct leur affrontement, et leur geste et leur culpabilité plus équivalents.

Mais l'équivalence des gestes mordretien et arthurien n'est généralement pas récupérée par les auteurs modernes. C'est là que réside la principale modification des auteurs modernes, dans l'évocation d'une confusion d'un Mordred rendu muet par sa culpabilité, mais la réciprocité du geste meurtrier n'est pas la même dans les deux cas. Considérons la matière médiévale. C'est Arthur qui porte le premier coup, alors que la riposte de Mordred ne se fait que par réaction. Cette norme ne disparaît pas. Nombre de

---

<sup>1067</sup> « C'est alors que le Roi Arthur, l'étonnement au fond des yeux, vit comment une petite couleuvre serpentait dans l'herbe, et comment, grâce à des mouvements rapides, elle s'approchait du pied de l'un des chevaliers... Il vit ensuite comment, se sentant mordu, le chevalier dégainait son épée et réduisait en de minuscules pièces l'insaisissable vipère... » Trad. ori. D'après REIGOSA, Carlos González, « La Muerte del rey Arturo », op. cit., p. 90.

<sup>1068</sup> « Et ils descendirent du mont vers une plaine que l'on nommait Salesbières. Mais alors qu'ils étaient en pleine négociation, il descendit du mont un grand serpent. Lorsque le roi Arthur le vit, il mit la main à l'épée et il commença à se diriger vers lui, Mordret en fit de même. Leurs gens qui étaient aux alentours, lorsqu'ils virent cela, crurent qu'ils voulaient s'affronter puisque, eux, n'avaient pas vu le serpent qu'avaient vu leurs suzerains. » D'après LORENZO GRADÍN, Pilar, in « The Matière de Bretagne in Galicia », in *The Arthur of the Iberians*, op. cit., p. 154, d'après la *Cronica 1404*, dans l'étude de Catalan and de Andrés, édité en 1971, p. 283.

réécritures y restent fidèles, à l'instar de celle de Carlos González Reigosa, par exemple : « *El Rey Arturo, tan pronto como tuvo a su adversario al alcance de su arma, no dudó ni un instante, y la punta de la lanza burló el escudo de Mordred y se hundió en su cuerpo imparablemente. El rostro de Mordred no cambió... Éste, con las fuerzas que le restaban concentradas en las manos con que blandía el arma, le atravesó el almete y le hirió de mucha gravedad en el cráneo.* »<sup>1069</sup>. Or, dans certains textes, on constate que c'est l'inverse qui se produit. Dans *l'Arthur* de Michel Rio, par exemple, c'est la prise de conscience de sa propre culpabilité, la reconnaissance de son erreur, *via* le regard de son géniteur, qui pousse Mordred à concrétiser le premier geste de la lutte générationnelle. En effet, après la répétition ternaire « *Père !... Père !... Père !* »<sup>1070</sup>, lors de laquelle le ton et le sentiment de Mordred changent, on lit : « *Arthur leva sur lui son regard, et Mordred y lut un tel mépris qu'avec un hurlement il lui planta son épée dans la poitrine. Presque en même temps, Arthur le frappa au ventre d'un coup si puissant que la pointe de son arme ressortit, rouge, dans le dos.* »<sup>1071</sup> Dans le cas du *Mordred* de Justine Niogret, le coup d'épée du père sur le fils n'est pas seulement déplacé ou relégué en seconde position, il est tout bonnement effacé. Arthur ne porte tout simplement pas la main sur son fils, le crime et le remords qui en découlent ne peuvent être atténués par une quelconque douleur ou instinct de survie. « *Alors Mordred courut pour ce dernier pas, pour se donner plus de force encore, et il leva les deux bras, haut presque à se tordre, et il abattit son casse-tête sur le heaume d'Arthur comme un rocher qui tombe, avec, dans ce coup, tout son amour du monde et de son oncle. Arthur s'effondra. Son casque s'était déchiré en deux et son visage se montrait, noyé tout empli de sang.* »<sup>1072</sup> Là encore, pour troubler l'identité du réceptacle mimétique, Justine Niogret joue avec la reconnaissance d'un motif pictural. La description d'un Mordred courant et brandissant au-dessus de sa tête son arme avant qu'elle ne s'abatte sur le casque d'Arthur, fait référence à une autre illustration de la bataille de Salesbières : celle d'Arthur Rackham<sup>1073</sup>. A travers la double reconnaissance picturale, l'auteur accentue le dilemme mordretien de reconnaissance de sa propre culpabilité. En dédoublant l'ekphrasis de connivence avec le lecteur, elle décuple la culpabilité potentielle et problématique de la jeune génération qui doit nécessairement « tuer le père ».

Il serait faux de dire que l'inversion du premier coup, lors du combat entre Arthur et Mordred, participe au processus de culpabilisation mélioratif des caractères mordretiens. On trouve en effet cette inversion dans des œuvres qui respectent l'antagonisme des deux personnages et qui exposent la félonie de Mordred, telle qu'elle était dans les textes-sources. Considérons par exemple le *Mordred : o Cavaleiro Traidor* de Joana Mantovani Garbelotto. Mordred y reste le « méchant » repoussant, proposé en contre-modèle au tout

---

<sup>1069</sup> « Le roi Arthur, dès qu'il eut son adversaire à portée de sa lance, ne douta pas un instant, et la pointe de la lance évita le bouclier de Mordred et se plongea dans son corps inexorablement. Le visage de Mordred ne changea pas... Celui-ci, avec les forces qui restaient concentrées dans les mains avec lesquelles il brandissait son arme, fendit le heaume d'Arthur et le blessa très gravement au crâne » Trad. ori. D'après REIGOSA, Carlos González, « La Muerte del rey Arturo », op. cit., p. 93.

<sup>1070</sup> Cf. note 1063.

<sup>1071</sup> RIO, Michel, *Arthur*, op. cit., p. 159.

<sup>1072</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 164.

<sup>1073</sup> Cf. annexe 3, vignette 3.

jeune lecteur. Dans une optique de simplification et de vulgarisation, l'inversion du premier coup permet donc de ré-accentuer la fourberie du héros éponyme, de recréer une scène où Mordred ne provoque aucun pathos. « *O traiçoeiro Mordred levantou-se e tentou atingi-lo [Lancelot] pelas costas ; nesse momento o próprio rei Artur, percebendo que o código de honra dos cavaleiros fora desrespeitado, empunhou sua Excalibur contra o desleal Mordred. Mas Mordred não recuou e investiu contra o rei, ferindo-o na altura do coração; mesmo machucado, com um único golpe de sua espada mágica Artur acertou o vilão mortamente.* »<sup>1074</sup>

Ainsi, la double mimesis qui se constitue peu à peu autour de l'affrontement père / fils doit mener au rejet de toute passion, à la purgation pour deux générations du ressentiment qu'elles se vouent réciproquement. Mordred devient alors pour la modernité plus qu'un simple personnage bâti par transferts et captations des qualités ou défauts des autres chevaliers, il incarne un transfert entre le littéraire et le métalittéraire. Si le XXe siècle réoriente la signification et l'accomplissement de « l'âge d'homme », si ce moment où l'enfant accède à son existence propre se définit comme « *une histoire rêvée... dans laquelle un père idéal, à qui, dans le rêve, je suis lié par des liens équivoques, me tue parce que j'ai accompli un acte équivalent à mon émancipation — c'est-à-dire, symboliquement, à son meurtre pour le supplanter et acquérir la virilité...* »<sup>1075</sup>, selon ce qu'écrivit Michel Leiris, alors le personnage de Mordred se trouve soit en-deçà soit au-delà de l'âge de raison.

En effet, les Mordreds que nous venons d'analyser représentent soit un *Ça* (dévorant, associé à la colère, l'envie, la jalousie, tel ceux de Michel Rio, de Florence Delay et Jacques Roubaud, ou encore celui de Carlos González Reigosa) soit un *moi* (associé au trauma, au dégoût de soi, à l'incapacité de se reconnaître en soi et pour soi, indépendamment des caractères formatés par la mère, tel que celui de Justine Niogret, ou encore comme le Greith d'Imma Mira Sempere). Mais en aucun cas Mordred ne présente de *surmoi*, qui lui permettrait d'être un personnage pleinement viable, sans contradiction interne.

C'est cette double postulation mordretienne, son caractère clivé, qui permet le fonctionnement de ce personnage à la fois dans les textes de plaisir et dans les textes de jouissance<sup>1076</sup>. Un Mordred purement univoque, méchant et repoussant (le Mordred qui frappe Sagremor déjà blessé, par exemple), dont l'association au mal par le lecteur n'est détruite par aucun pathos (scène de sanglots ou de repentir), est un personnage-type du « texte de plaisir ». Il est « confortable ». En revanche, le renversement de la bataille intergénérationnelle, la réévaluation de ses enjeux en fonction du Mordred-enfant, fait de celui-ci un personnage « confortant » l'ère du soupçon. Parce qu'il est *infans*,

---

<sup>1074</sup> « Le perfide Mordred se leva et essaya de le [Lancelot] frapper dans le dos, à ce moment-là, le roi Arthur lui-même, se rendant compte que le code d'honneur des chevaliers était ignoré, brandit son Excalibur contre le déloyal Mordred. Mais Mordred ne battit pas en retraite, et frappa le roi au niveau du cœur ; même meurtri, d'un seul coup de son épée magique, Arthur pourfendit le vilain. » Trad. ori. D'après MANTOVANI GARBELOTTO, Joana, in *Mordred: o Cavaleiro Traidor*, op. cit., p. 14-15.

<sup>1075</sup> LEIRIS, Michel, *L'Âge d'homme*, [1939], Gallimard, coll. Folio, 2007, p. 201.

<sup>1076</sup> Selon Barthes, le « texte de plaisir » joue sur la connivence culturelle entre le lecteur et l'auteur ; le « texte de jouissance », lui, est plus en prise avec l'appréciation immédiatement sensuelle de la poétique du texte par le lecteur.

paradoxalement, il parle « plus ». Il convient dès lors de se demander pourquoi Mordred devient l'un des personnages les plus cathartiques (si ce n'est le plus) de la matière de Bretagne réécrite par la modernité.

Que sous-entend, dans le fond, cette ambiguïté psychique progressivement injectée dans le patron mordretien ? La caractéristique du roman historique réside dans la double historicité : quelle caractéristique permet donc au médiévalisme d'avoir une « tierce historicité », car plus seulement dirigée contre le médiéval mais plutôt contre notre contemporanéité ? A l'instar du nœud dramatique mordretien qui se cache derrière le rôle de l'enfant grandi trop tôt, quelle particularité de notre société se dissimule-t-elle derrière cette création d'un Mordred déséquilibré — au sens propre comme au figuré ? Ce miroir déformé qu'est Mordred, par rapport à Mordret, n'est-il qu'une création littéraire, ou le reflet de l'Histoire contemporaine ? Et de quel état ? De celui de la littérature ou d'un malaise civilisationnel ?

### 3. De l'invariant mordretien à l'anti-héros décadent

Conjuguées, cette absolution et cette modernisation de Mordred posent indirectement le problème de la portée de la littérature qui s'intéresse à lui. Que traduit ce type d'œuvres paradoxales qui se construisent sur un motif final ? Pourquoi Mordred, alors qu'il est associé à la fin d'un âge d'or, fascine-t-il aujourd'hui au lieu de repousser, comme cela avait été le cas au Moyen Âge ?

Aussi différents soient-ils, les nouveaux Mordreds ne peuvent rompre avec leur seul point commun : ils symbolisent le début de la fin d'une ère politico-idéologique, la fin d'un système civilisationnel qui a tendu à s'étendre et à rayonner comme modèle culturel et sociétal, aussi critiquable et critiqué fût-il. Le rôle mordretien est donc devenu plus qu'un simple détail diégétique, il incarne une nouvelle geste de la fin en elle-même et pour elle-même. L'illusion romanesque qui le sous-tend, absurde parce que démantelée dès l'origine, porte donc avant tout sur sa propre littéarité.

Mordred est en effet le résultat non plus d'un héritage littéraire, mais plutôt de sa digestion. Il est un personnage rétrospectif, dans lequel se cumulent, au choix des auteurs, les différentes ères de l'histoire littéraire. Si Mordred est le résultat d'une impossibilité, la littérature mordretienne incarne une voie impossible, où les patrons-types des personnages sont parfois jugés trop caducs car simplistes pour rendre compte au mieux du réalisme de l'univers du lecteur. Or, dans cette atomisation *a priori* plus universalisante de Mordred se joue la possibilité mimétique : comment être universel si l'on est trop spécialisé ?

La curiosité diégétique qui permet et provoque une multiplicité mordretienne n'est pourtant pas unique en son genre. On constate que les ressorts fonctionnels des différents Mordreds ne sont pas uniques, et s'ils permettent de constituer une nouvelle matière arthurianisante, *a priori* plus directe pour notre époque, ils rappellent les caractéristiques des invariants mythologiques. Si tous ces Mordreds, aussi divers soient-ils d'un point de vue morphologique ou métaphorique, se rejoignent, c'est bien au niveau de la puissance mythique d'un Mordred, personnage problématique incarnant une crainte plus ou moins consciente de la fin d'une ère, et l'appréhension d'une nouvelle.

### 3.1. De Medrawt à Mordred : l'expansion de la matière de Bretagne

Les orientations politiques et idéologiques qu'implique la modernisation du personnage de Mordred, pour anachroniques qu'en deviennent les nouveaux caractères mordretiens, constituent la matière même de ses capacités mimétiques et de ses aptitudes sympathiques. La réécriture globale de sa biographie, le changement radical de point de vue quant à ses potentialités métaphoriques, le façonnent non plus comme un simple personnage-collage ou archétypal, comme on avait pu le voir dans la première partie de cette étude, mais bien comme un héros, par lequel auteur *et* lecteur peuvent désormais vivre par la procuration du papier.

Pour résumer cette problématique le plus simplement possible, Mordred est devenu un réceptacle à frustrations et à fantasmes, et, à en juger par le nombre de réécritures dont il est le centre, il est aujourd'hui un double littéraire tout aussi effectif que le furent, au Moyen Âge, les modèles de Lancelot, Gauvain ou Perceval. La réhabilitation de Mordred ne serait-elle qu'une justice rendue à un personnage trop ignoré jusqu'à présent ou révélerait-elle une modification, voire une mutation profonde de la mimesis à l'époque moderne ? La qualité parfois critiquable, du point de vue purement stylistique et diégétique, des réécritures mordretiennes est-elle reliée à leur forte quantité ? Ou cette adéquation révèle-t-elle un positionnement civilisationnel dans le débat du fond et de la forme ? Mordred qui avait sous ce nom une utilité purement diégétique et fonctionnelle, est-il désormais en devenant Mordred, le symbole d'un choix, d'une crainte, ou plus largement d'une perception plus ou moins consciente concernant le mythe non plus fondateur de la matière arthurienne, mais plutôt de la destruction du caractère original et singulier de toute matière ou de tout modèle non mondialisés ?

En effet, on constate que la réhabilitation de Mordred ne fonctionne pas pour elle-même, ou du moins pas dans un grand nombre de réécritures. Le déterminisme de ses caractères, issu de la matière médiévale, est progressivement effacé. Mordred était de fait le résultat incarné d'une causalité nécessitariste. Mordred, lui, est le résultat exacerbé du rejet indéterministe, postmoderne, de tout type de causalité.

Or cette mutation, qui pourrait faire passer d'une réécriture fidèle à une réécriture infidèle, provoque parfois des contre-lectures. La modernisation réhabilitant Mordred implique non plus seulement une position vis-à-vis d'un genre romanesque codifié et traditionnel, mais potentiellement une inflexion dans le processus littéraire même. Un Mordred postmoderne révèle-t-il donc une simple actualisation par médiévalisme du médiévisme, une renaissance de la chanson de geste traditionnelle, ou au contraire un changement plus profond de la lecture en tant que telle ? Un Mordred qui n'est plus chevalier, qui cesse de vouloir l'être, surgit-il d'un goût pour un réalisme ou un féérisme plus actuels, ou bien d'une volonté de rupture avec la notion même de personnage ?

Parce que Mordred met fin à l'illusion arthurienne, parce qu'il provoque le chaos de la Terre Gaste et creuse une béance dans la société close et atemporelle qu'était celle du



roi Arthur, il ouvre le champ des possibles *littéraires*. Il rend effectives un très grand nombre de spécialisations potentielles autour de Mordred. Il y a comme une appropriation de Mordred par des groupes variés et antagonistes de lecteurs. Alors que dans la littérature médiévale, le lecteur devait tendre vers le modèle héroïque, le héros actuel doit refléter les différents modèles sociétaux, qui sont autant de modèles lectoraux.

Se pose donc l'intérêt des évolutions mordretiennes dans le processus, non plus simplement littéraire, mais bien plutôt mythologique de l'Occident. Le schisme identitaire que veut instaurer Mordred au sein de la société dans laquelle il évolue, schisme qu'il présente comme salutaire, est-il la transposition de l'atomisation, chaque jour plus grande dans notre société, d'individus (lecteur ou auteur) potentiels auxquels il sert de vecteur mimétique ? Mordred, se sachant condamné depuis ses premiers instants en tant que personnage, incarnerait-il notre propre savoir, notre propre crainte de civilisation mortelle ?

### **3.1.1. Nouvelle geste, beauté du dernier geste**

En enrichissant la matière arthurienne d'un nouveau pan, orienté uniquement en fonction de Mordred, les auteurs renforcent ce qui l'avait définitivement associé à l'échec. La matière mordretienne est bâtie de sorte à devenir la quintessence des échecs de l'existence logrienne. L'enfance de Mordred avance selon les petits cailloux blancs qui sont les fautes d'autrui. Le chemin de croix du fils illégitime est scandé par les échecs gradués de chacun. Avec Mordred, l'oubli de la fin et de la mort est impossible puisque toutes deux se font, à chaque épreuve que doit surmonter le nouveau héros, plus concrètes et plus légitimes. L'illusion romanesque d'un fonctionnement, aussi biaisé soit-il, ne fonctionne plus ; pis, elle est d'emblée démantelée parce qu'elle est mue par le personnage qui ne voit que des dysfonctionnements. L'importance de cette anti-geste mordretienne moderne, si elle apparaît comme l'acmé d'un mouvement décadentiste existant déjà au Moyen Âge, suggère aussi une angoisse de l'échec, tant d'un point de vue sentimental que spatial. Reste à savoir pourquoi, plus que Perceval ou Lancelot, c'est aujourd'hui Mordred qui semble être le plus en phase avec notre état civilisationnel.

Si l'on analyse le schéma factuel qui mène à la tragédie de Salesbières, on constate que son origine est interne au monde de Logres. Mordret était destiné, il était déterminé à être le traître et le félon par une prophétie énoncée dans le cadre même de la diégèse arthurienne. Nous l'avons vu à plusieurs reprises, c'est lors de la quête du Graal que Mordret se voit révéler par l'ermite sa véritable nature et sa fonction, si l'on considère le schéma actantiel des chevaliers de la Table Ronde. Or, dans le cas des Mordreds actuels, il y a progressivement une élimination de cette scène de révélation.

Considérons par exemple le Mordred de la trilogie de Michel Rio. On constate que Merlin ne révèle jamais à Mordred son destin. Pis encore, ce dernier est, lors de sa naissance, moment fatidique s'il en est, dédouané de ses crimes futurs. Dans le discours du devin, le déterminisme est inversé lorsque Mordred vient au monde, grâce à une inversion sémantique entre protase et apodose. Concentrons-nous sur la déclaration de Merlin, lorsqu'il tend le nouveau-né à Morgane, à l'accouchement de laquelle il a aidé : « *Et*

*même si tu [Morgane] parviens à faire de cet être un parfait instrument au service de ta haine de l'homme, il ne pourra nuire que si Arthur et ses pairs de la Table Ronde montrent folie ou faiblesse. Et s'ils sont fous ou faibles, qu'importe la cause de leur ruine, car le coupable ne sera pas toi, ni ton fils, mais eux-mêmes.* »<sup>1077</sup>

Dans ce parallélisme anaphorique, il est intéressant de remarquer que la causalité finale de Mordred est marquée à deux reprises d'une négation incomplète (d'abord la négation exceptive « *ne... que* », puis la conjonction de coordination « *ni* », laquelle est dégradée dans sa puissance négationnelle puisqu'elle est en incise et en deuxième position). Si Merlin évoque bien une fatalité, une potentialité plus que probable puisqu'il utilise lui-même l'indicatif avec un présent hypothétique et un futur, cette forte probabilité porte non pas tant sur le comportement révolté de Mordred, mais bien plutôt sur l'erreur des autres chevaliers. Le déterminisme de Mordred, dans la trilogie de Michel Rio, n'est donc en fait que la partie émergée de la chute logrienne. La nouvelle geste mordretienne n'est donc plus tant établie par un détail diégétique relatif à Mordred mais bien plutôt liée à une évolution indépendante du personnage.

Il y a ainsi une rupture dans la constitution de la culpabilité mordretienne, entre l'édification et l'orchestration des faits dans les textes médiévaux et la geste postmoderne centrée sur Mordred. En effet, les Mordreds contemporains ne sont plus soumis à une fatalité diégétique qui était celle qui régissait le destin de Mordred, dont l'action était toujours déterminée par le recours des scribes à un fond commun partagé selon lequel Mordred était à la fois l'objet et le récepteur d'une annonce néfaste. Même si elle continue d'exister, l'adéquation entre la mort en général et Mordred n'est plus inscrite dans l'univers diégétique.

Dans *Graal Théâtre*, par exemple, le caractère mortifère de l'existence mordretienne ne vient plus d'une destinée énoncée en tant que telle, mais plutôt d'un clin d'œil, d'un détail extradiégétique et métalittéraire que les auteurs placent dans la bouche de Merlin, c'est-à-dire le personnage qui, dans leur œuvre, est extérieur (tant par son détachement sentimental et thématique que par son absence de la scène) à l'acte puisqu'il parle *via* l'« esplumoir » — une sorte de téléphone. Lorsque Merlin incite Morgane à inviter Mordred en Avalon, son argumentaire ne tient compte d'aucune réalité logrienne. C'est au lecteur/spectateur de comprendre, par raisonnement déductif, ce qu'il peut y avoir de destructeur dans la biographie mordretienne. La prophétie n'est donc plus prophétie, elle n'est plus prolepse, elle est au contraire une analogie analeptique. Le syllogisme de cause que compose Merlin pour définir l'importance mordretienne dans le déroulé des événements est ainsi énoncé : « *Parce qu'il est roux que Judas était roux que Judas était traître que les traîtres sont roux et tous les roux des traîtres.* »<sup>1078</sup>

Ce syllogisme est une caricature de la syllogistique scolastique du Moyen Âge, art rhétorique destiné à imiter au mieux le processus de cause à effet. Ici, le mécanisme logique, en touchant à une croyance qui a eu cours des siècles durant, touche à l'absurde, par double énonciation théâtrale. Le raisonnement de cause à effet est donc illogique, ce

---

<sup>1077</sup> RIO, Michel, *Merlin*, op. cit., p. 92.

<sup>1078</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 390.

qui transparaît par la forme même de la concaténation des propositions. Quatre propositions s'enchaînent et imitent la logique d'un carré, mais les deux dernières étant réciproques, elles évoquent une circularité. Florence Delay et Jacques Roubaud, pour chercher à définir la quadrature du cercle vicieux autour de laquelle le destin de Mordred s'évoque sous les yeux du spectateur, mélangent une prémisse majeure intradiégétique (la couleur des cheveux de Mordred, laquelle n'est ainsi déterminée qu'à l'acte VII et est donc trop tardive — surtout si l'on considère que *Graal Théâtre* est une pièce limite, plus destinée à être lue qu'à être vue — pour être signifiante rétrospectivement), et une double prémisse mineure extradiégétique, la couleur des cheveux et le caractère de Judas, éléments tirés du *to Biblion*, le livre par excellence, dont Merlin fait écrire par Blaise un équivalent chevaleresque. Or, de ces deux prémisses, Merlin tire deux conclusions réciproques. Le carré logique supposé obtenu de tout syllogisme, est ici mis en abyme. Les deux prédicats particuliers qui se basent sur deux individus fameux et littéraires aboutissent à une double conclusion universellement anonyme et humaine. En fait, le syllogisme de Merlin, s'il permet d'évacuer le déterminisme diégétique intra-arthurien qui affectait Mordred, permet aussi de déterminer le personnage *via* une autre instance que la matière arthurienne elle-même. En effet, Mordred, à travers ce carré logique, est déterminé *via* la perception des lecteurs-spectateurs de la matière de Bretagne. Ce n'est donc plus l'empreinte médiévale « Mordret » qui influence « Mordred », mais plutôt la trace qu'elle en a laissée dans une communauté de lecteurs.

Ainsi, la révélation de ce qui fonde la geste mordretienne ne se fait plus à destination du principal concerné mais bien plutôt en regard du lecteur lui-même. C'est au lecteur que se destinent les révélations mortifères concernant Mordred et son implication dans la destruction de Logres. La geste mordretienne n'est donc pas le produit uniquement de l'auteur, mais plutôt de la relation entre l'auteur et le lecteur. Le premier est limité dans ses possibilités créatrices par le lecteur, lequel agit comme un inspecteur des travaux finis, qui contrôle les « informations » relatives à Mordred et dont il cherche les concordances avec cette trace médiévalisante « Mordret » ; il est en quête de tous les éléments qui esquissent la fin logrienne et mordretienne. Ainsi, dans le cas de l'œuvre de Florence Delay et Jacques Roubaud, c'est bien la trace « traître », conjuguée au *topos* « roux » qui permet au lecteur-spectateur de reconnaître, dans les deux sens du terme, ce nouveau Mordred. En plus de concorder avec le détail du tableau d'Eleanor Fortescue-Brickdale, intitulé *But Mordred Laid His Ear Beside The Door And There Half Heard*<sup>1079</sup>, (correspondance qui fonctionne en clin d'œil au lecteur abreuvé de représentations pré-raphaélites), il marque l'inscription de Mordred non pas dans le fond de la matière de Bretagne, mais bien dans un fond plus large. Le lecteur cherche non plus à lire une « vérité » que pourrait porter le personnage, mais plutôt les détails qui corroborent son savoir des multiples simplifications que porte la nébuleuse « Mordred » — qu'il sache ou non qu'il s'agit de simplifications.

Considérons toujours *Graal Théâtre*. La pièce, dont le début de la composition date de 1973, montre tout au long de son évolution la faiblesse du quatrième mur. La geste

---

<sup>1079</sup> Cf. annexe 5, vignette 2.

mordretienne est le résultat parfait des théories du théâtre expérimental des années 1960-1970, où les spectateurs sont invités à pénétrer sur scène d'une manière ou d'une autre. Comme on l'a vu plus haut avec le syllogisme de Merlin, l'annonciation du destin de Mordred se fait lors de son absence, car le héros n'est pas sur scène, il est parti jouer ailleurs, comme l'explique la didascalie : « *Mordred sort précipitamment. Rire de Merlin.* »<sup>1080</sup>. Mordred, avant de quitter la scène a lancé : « *Je n'aurais jamais dû accepter de venir ici. Quel est ce bruit tu entends ? On dirait qu'il se passe enfin quelque chose. J'y vais. Je peux y aller ?* »<sup>1081</sup> La réplique suggère que le *ici*, déictique à la fois de l'île d'Avalon, dans une approche diégétique, et de l'espace scénique, dans une approche théâtrale, est stérile, alors que le *là-bas* sous-entendu est fertile car associé à l'espace hors-scène, à l'action. L'espace hors-scène, extérieur, est autant celui des comédiens que des spectateurs. Mordred est donc un personnage qui appartient plus aux contrôleurs du bon déroulement de la diégèse qu'à ceux qui l'expérimentent. D'ailleurs, on constate que Morgane se fait l'hypostase parfaite du spectateur, qu'il soit ou non un familier des textes arthuriens.

En effet, les modifications de la matière médiévale sont rares dans *Graal Théâtre* ; l'invitation de Morgane à Mordred en est une, ce qui rend ce passage d'autant plus important et porteur de sens. Morgane elle-même ignore la véritable raison de son invitation : « *Alors Merlin pourquoi m'as-tu demandé de l'inviter ?* »<sup>1082</sup> La fée est, face à la présence de Mordred en Avalon, aussi ignorante que le spectateur lui-même. Or, parce que cette scène est basée sur un carré logique, on est incité à utiliser le même procédé par la négative. On obtient alors le syllogisme de conséquence suivant : si Mordred ne quitte pas la scène à ce moment là, Morgane ne pose pas la question que se pose le public, le public n'est pas inclus sur scène et Mordred n'est pas déterminé par l'analepse analogique, et vice-versa.

Cette définition du personnage de Mordred par l'extérieur de l'arthurien, dans son sens le plus global, est aussi présente dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*. Dans l'œuvre catalane — dont on a déjà étudié la métaphore qu'elle tisse entre la diégèse arthurienne et l'inclusion de la Communauté Autonome dans l'espace madrilène —, le rejet d'un déterminisme interne est explicité par Mordred lui-même. Il se trouve loin de Camelot, en forêt<sup>1083</sup>, endroit extérieur par excellence dans toute réécriture à ambition médiévaliste.

---

<sup>1080</sup> *Ibid.* Le thème du rire est ici problématique. Merlin rit-il de Morgane, probablement fort déconforte de se voir définie, par son neveu adolescent, comme source d'ennui ? Rit-il des enfantillages et des jeux de Mordret ? ou rit-il d'autre chose, de son œuvre, de la mort qu'implique l'enchaînement des faits « Mordret en Avalon », « Mordret discutant avec Morgane », « Morgane lassée de Mordret et le renvoyant à Camelot » ? Ou rit-il parce que Jacques Roubaud et Florence Delay, eux-mêmes, rient de la composition problématique et inépuisable de *Graal Théâtre*, qui ne cessera jamais d'interroger le lecteur, à jamais en dehors de l'œuvre ? On se rappelle que l'une des explications au rire de Merlin est métalittéraire. « Si Merlin rit, explique Howard Bloch, c'est donc parce qu'il incarne le personnage de l'écrivain à l'intérieur de son œuvre : observateur privilégié de tous les aspects de celle-ci. S'il rit de la mort... c'est parce que les procédés de la fiction... risquent de dévoiler le caractère accidentel de la différence qui existe non seulement entre le Moi et l'Autre, mais aussi entre le dedans et le dehors, la chose et sa représentation, l'esprit et la lettre — et, finalement, de la différence entre la vie et la mort. » in « Le rire de Merlin », in *Fils sans père*, op. cit., p. 50.

<sup>1081</sup> *Ibid.*

<sup>1082</sup> *Ibid.*

<sup>1083</sup> La présence de Mordred dans une forêt est topique de l'initiation. Bien qu'il s'agisse d'une initiation en contre de l'initiation arthurienne — à laquelle il vient d'échouer —, Mordred se voit construit par les topoï médiévalistes, et plus précisément par ceux associés au chevalier et à l'ermite. On se rappelle que la

Il vient d'échouer à intégrer la communauté des chevaliers de la Table Ronde et envisage sa sécession révoltée pour Avalon, autre extérieur métaphorique. Il explique à ses compagnons qu'être chevalier de la Table Ronde, suivre la geste chevaleresque classique et sociétale, c'est être déterminé de l'intérieur : « *Ellos esperan que, a la larga, si consiguen extender un místico sentido del honor y logran que la esencia de esos mandamientos se funda en los corazones de la gente, podrán atraer lo que ellos llaman... — Mordred miró al cielo nocturno tratando de recordar el nombre en latín —... creo que lo llaman Sanctus Spiritus.* »<sup>1084</sup> Là encore, on constate qu'Imma Mira Sempere utilise le même processus d'extériorisation déterminante pour prédestiner le héros grâce à la métaphore du tissage de la cause à effet. C'est par elle et pour son hypostase lectrice que se révèle les fils diégétiques, Mordred étant alors dans l'ignorance : « *Morgause tenía ahora a Mordred y a Arturo frente a ella... “¿Arturo es su padre...? ¿Puede ser? ¡Sí... Oh, Merlin... Merlin!” ... Pensamientos y emociones la substraían del momento presente y toda su atención trataba de explorar las interiodades del tapiz de acontecimientos que se estaba tejiendo ante elle. “Ahí hay un dibujo que aún no soy capaz de ver en toda su extensión”, se dijo.* »<sup>1085</sup>

La mise en place de ce déterminisme par l'extérieur est aussi observable dans le cas du *Merlin* de Michel Rio. Lors de la naissance de Mordred, Merlin et Morgane dialoguent sur le devenir de Mordred sans autre témoin que le lecteur. Le déterminisme de la puissance morbide de Mordred se fait toujours dans l'absence du délocuté (en soi, le nourrisson est présent, mais incapable de la moindre parole, il est donc autant absent qu'un délocuté dans une situation d'énonciation). Là encore, Morgane se fait l'intermédiaire des lecteurs, qui pourraient s'interroger sur la non-intervention de Merlin : « *Pourquoi ne l'as-tu pas tué ?* »<sup>1086</sup> Cette question, à l'origine, est formulée par Arthur, directement concerné par la réponse de Merlin. Nous avons en effet déjà vu le passage tiré du Pseudo-Robert de Boron où Merlin explique qu'à tuer un enfant encore innocent, aussi coupable qu'il puisse devenir dans un avenir proche, il perdrait son âme. Cette explication est interne au monde arthurien, elle a lieu à la cour même d'Arthur, on est dans le schéma diégétique mordretien traditionnel : l'histoire de Mordred est dite dans le cadre même de la diction de la fiction

La modification de l'identité de l'énonciateur de cette problématique est donc en soi intéressante, car elle correspond à un glissement qui s'exécute d'un être de papier vers un être consommateur de papier *via* l'impression de la trace légendaire. Qu'il s'agisse de la Morgane de Florence Delay et de Jacques Roubaud, de la Morgause d'Imma Mira Sempere,

---

forêt sert « *dans le roman arthurien comme dans l'hagiographie, [à] renforcer la constellation d'images mythologiques... pour référer l'initiation chevaleresque* ». Voir BERTIN, Georges, op. cit., p. 55.

<sup>1084</sup> « Ils pensent que s'ils arrivent à étendre un sens mystique de l'honneur et qu'ils parviennent à fondre l'essence de ces commandements dans les cœurs même des gens, ils pourront attirer ce qu'ils appellent... — Mordred regarda le ciel nocturne en essayant de se rappeler le nom latin —... je crois qu'ils appellent cela le Sanctus Spiritus. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *in Sir Mordred, hijo de Avalon*, op. cit., p. 197.

<sup>1085</sup> « Morgause avait maintenant Mordred et Arthur face à elle... « Arthur est son père... ? C'est possible ? Oui... Oh, Merlin... Merlin ! » ... Des idées et des émotions l'arrachaient au moment présent et toute son attention cherchait à identifier les fils de la tapisserie des événements qui se tissait devant elle. « Il y a là un dessein que je ne suis pas encore capable de voir dans toute son extension » se dit-elle. » *Id.*, p. 62-63.

<sup>1086</sup> RIO, Michel, *Merlin*, op. cit., p. 92.

ou bien encore de la rune Brenne dans le *Bankgreen* de Thierry Di Rollo, le questionnement sur ce qui est la source originelle du déterminisme mordretien passe par une entité située à l'extérieur du monde concerné par l'action de Mordred, à l'*extérieur* du schéma diégétique de premier plan.

Dès le troisième chapitre de *Bankgreen*, en effet, l'aînée des entités qui orchestrent la mort des varaniers rappelle, à sa cadette qui se couvre du prétexte d'agir pour le bien de Bankgreen, que le plan qu'elle a conçu correspond à un déterminisme extériorisé : « *Mais cette histoire, nous la choisissons, nous la déterminons, Lyve. Si les varaniers disparaissent, ce sera bien à cause de nous.* »<sup>1087</sup> Mordred est tout autant absent de la scène que dans *Graal Théâtre*, aussi inopérant que dans le *Merlin* de Michel Rio. La plus jeune des runes persiste à dire que leur intervention externe n'est pas un déterminisme, qu'elle lit les faits et ne fait qu'agir de manière à en simplifier et à en accélérer le déroulé :

« *Et puis l'absurdité n'a fait que s'amplifier... Sur Bankgreen, tout a une raison... N'importe quelle action d'un des êtres qui la composent trouve toujours sa justification. Cela fait partie du jeu, et ce, depuis les débuts du Mauve et du Noir. Ce dont tous ces joueurs ne se doutent pas, c'est qu'il va leur falloir accepter les règles du propre jeu qu'ils ont mis en place — et qu'ils n'ont jamais respecté jusqu'à présent... Un plan ne vaut rien s'il n'est pas aussi aidé par le hasard.* »<sup>1088</sup>

Et l'aînée de répondre, pour montrer que le hasard, dans la sélection *a priori* naturelle de Mordred comme unique survivant de sa caste, n'est qu'un déterminisme transféré : « *Un hasard bien conciliant quand même...* »<sup>1089</sup>

Il y a donc dans la nouvelle geste mordretienne un rejet du lien de cause à effet qui constituait Mordret, et ce rejet s'accompagne non plus d'un déterminisme prophétique d'un monde sur lui-même, mais plutôt d'une intervention (ou non<sup>1090</sup>) de l'ultramondain (immortels, fées, sages, Avalon, lecteur...) sur le monde (humain, logrien, œuvre...). D'ailleurs, il est intéressant de voir que même dans *Bankgreen*, l'œuvre qui est *a priori* la plus éloignée de l'univers arthurien, Thierry Di Rollo utilise le même processus que celui de *Graal Théâtre*, de *Merlin* et de *Sir Mordred*. Le lecteur est dans la confiance du destin du héros et a accès à « l'extérieur » qui le définit *in absentia*. Or, cet extérieur, qu'il soit diégétique ou extradiégétique, qu'il corresponde au lecteur prévenu dès la quatrième de couverture ou à l'être féérique, est certain du destin morbide de Mordred.

Mais justement la nouvelle geste mordretienne se détermine par un savoir préexistant du lecteur auquel s'adresse un auteur, bien plus n'était déterminée l'ancienne geste mordretienne médiévale par le *topos* littéraire du devin : on constate dès lors que le geste créateur, en soi, est modifié, marqué lui-même, en quelque sorte, d'une possibilité d'échec plus ou moins grande. En effet, si le déterminisme des personnages de la modernité se basait, selon la formule de Nathalie Sarraute, sur le *souçon* qu'auteur et

---

<sup>1087</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 61.

<sup>1088</sup> *Id.*, p. 62-63.

<sup>1089</sup> *Id.*, p. 63.

<sup>1090</sup> Parce que Mordred est un être éminemment postmoderne, caractérisé par une capacité à inverser les sens des antonymes, toute non intervention relative à Mordred est une intervention.

lecteur ressentent vis-à-vis du personnage, on constate que l'étude de la constitution du Mordred postmoderne montre que ce soupçon n'est plus d'actualité. L'ère du soupçon a été remplacée, dans le cas du personnage mordretien postmoderne, par une atmosphère d'opinion.

La consommation de la nouvelle geste mordretienne, à cause de cette modification du lien entre Mordret et Mordred par son approximation, se fait par certitude. L'histoire mordretienne ne révèle plus une authenticité intérieure et psychologique *via* Mordred, ni même n'intéresse le lecteur à un « fait vrai » que le personnage est supposé avoir accompli ; elle correspond plutôt à l'orchestration des imitations auxquelles l'auteur de la nouvelle geste mordretienne doit se livrer pour contenter un lecteur persuadé de savoir déjà ce qu'est Mordred, par sa plus ou moins grande connaissance et maîtrise de la trace médiévale qu'a laissée Mordret dans le fond commun.

Le déterminisme relatif à Mordred, et *in fine* sa quête d'autodétermination dont nous avons étudié la vanité plus haut, ne sont possibles que par rapport à une expérience antérieure du lecteur, une sorte de prescience, non pas tant de la matière arthurienne en elle-même mais plutôt de ses grandes lignes. Le soupçon n'est plus possible dans le cas du personnage mordretien, au contraire, c'est la conviction qui permet de construire et de se représenter le personnage. L'illusion romanesque qui base la nouvelle geste mordretienne est bien celle d'une certitude de la mort de Mordred et de son lien avec la destruction du monde logrien. Ce n'est plus tant la vie psychologique du personnage que le lecteur connaît ou croit connaître à fond, mais plutôt son destin, son devenir narratologique et son utilité diégétique. Le déterminisme qui permet de créer Mordred est non seulement externe à l'œuvre qui en fait son héros, mais en plus, il tire son origine d'un savoir parcellaire, d'une approximation, voire d'une simplification, en un mot d'un préjugé sur la matière de Bretagne. La nouvelle geste mordretienne n'est donc plus aucunement annoncée à celui qui l'expérimente, mais l'est unilatéralement à celui qui l'observe et la déchiffre.

C'est là que se joue toute la beauté du dernier geste créateur possible pour bâtir une contre-enquête mordretienne. L'auteur qui s'adonne à une réécriture mordretienne, qui modifie le moindre de ses caractères par rapport à ce fond commun « Mordred », doit, s'il veut que sa réécriture fonctionne et prenne place dans le conglomérat que forme la matière de Bretagne, contenter son lecteur tout en bousculant ses certitudes, déterminées non plus tant par la matière médiévale mais plutôt par l'impression qu'elle a actuellement dans l'esprit de celui-ci. A travers la mort de Mordred, annoncée et énoncée extérieurement, se joue la mort de l'auteur, dont les possibilités sont limitées par l'importance de l'anonymat que la quatrième de couverture du Mordred de Justine Niogret met justement en avant : « *La légende veut que Mordred, fruit des amours incestueux d'Arthur et de sa sœur Morgause, soit un traître, un fou, un assassin.* »<sup>1091</sup> La nouvelle geste mordretienne n'est donc plus déterminée que par l'affaiblissement extrême de l'institution « auteur ». La psychologisation progressive de Mordred est due à une lecture anachronique des textes médiévaux selon des critères actuels. Michael Austin

---

<sup>1091</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., quatrième de couverture.

Philipps met en garde contre la recherche d'une explication à la trahison d'Arthur par Mordret, car la recherche d'éléments explicatifs dans des textes médiévaux, qui fonctionnent sur d'autres critères — comme l'illustration de la roue de la Fortune, comme le péché :

*« Yet under this paradigm, once again his actions are not the result of great cunning, but the opportunistic exploitation of circumstances created by Arthur, not Mordred. Is it possible that Mordred felt robbed of a royal birthright by his illegitimacy and that to usurp the crown was the only way to gain what he felt he rightfully deserved? While it is possible, there are no textual indicators of this, and to psychoanalyze a character from medieval literature is to run the risk of superimposing modern concepts that did not exist when the work was written. There are also no textual indicators that Mordred held any particular enmity against Arthur, or that he felt himself more suitable to run the kingdom. Ultimately, readers are left in the cold as far as Mordred's particular motivations for usurping Arthur. Yet while this may frustrate modern audiences who expect a greater degree of psychological explication than medieval texts tend to provide, in this case why Mordred was compelled to betray Arthur is impossible to conclude and ultimately subordinated to the simple fact that he does. »<sup>1092</sup>*

La réhabilitation de Mordred est en soi une contre-lecture. L'indépendance croissante, tout au long de la modernité, et plus encore avec l'entrée dans la postmodernité — lors de laquelle l'auteur disparaît au profit du *fan*<sup>1093</sup> — entre l'auteur et sa création est en effet due à la lecture même de l'œuvre, à une certaine orientation de la lecture par le lecteur trop « concerné » qui se croit à son tour, par une connaissance poussée de ladite œuvre, aussi légitime que l'auteur pour en continuer l'ouvrage selon ses propres certitudes.

C'est ce processus métalittéraire d'inversion que montre en effet la geste mordretienne qui se bâtit à cheval sur les trois volumes de Michel Rio. Considérons par exemple le discours d'intronisation de Mordred dans *l'Arthur*.

Lorsqu'il appelle à la déposition du roi par les chevaliers de la Table Ronde, il déclare : « *Je demande donc qu'il soit déposé avec tous les honneurs dus au plus grand roi et au plus grand guerrier que le monde ait connu.* »<sup>1094</sup> En réponse, Tristan interroge la légitimité de cette éviction de la Table de son propre créateur, éviction de l'œuvre de son auteur : « *En supposant que tes griefs et tes accusations soient vrais, que l'opinion que tu en tires, à savoir*

---

<sup>1092</sup> « Pourtant sous cet angle, encore une fois, les actions de Mordred ne sont pas le résultat d'une ruse sienne et majeure, mais plutôt de son exploitation opportuniste de circonstances créées par Arthur, et non par lui-même. Est-il possible que Mordred se soit senti privé d'un droit d'aînesse royal par son illégitimité et que l'usurpation de la couronne fût le seul moyen d'obtenir ce qu'il pensait mériter à juste titre ? Si cette hypothèse est possible, il n'y en a pas d'indice textuel, et psychanalyser un personnage de la littérature médiévale, c'est courir le risque de plaquer sur une œuvre des concepts modernes inexistantes au moment de l'écriture de ladite œuvre. Il n'y a pas non plus d'indice textuel selon lequel Mordred aurait eu une quelconque hostilité envers Arthur, ou qu'il se serait senti plus apte à diriger le royaume. Finalement, les lecteurs sont laissés dans le flou en ce qui concerne les motivations particulières de Mordred pour usurper le trône d'Arthur. Pourtant, bien que cela puisse frustrer le public moderne qui attend un plus grand degré d'explication psychologique que ce que les textes médiévaux ont tendance à fournir, la raison pour laquelle Mordred a été contraint de trahir Arthur est impossible à élucider et est finalement limitée au simple fait qu'il l'a fait. » PHILIPPS, Michael Austin, op. cit., p. 13-14.

<sup>1093</sup> Voir SAINT-GELAIS, Richard, op. cit.

<sup>1094</sup> RIO, Michel, *Arthur*, op. cit., p. 128.



qu'Arthur a démerité, soit juste et convaincante, que nous ayons le droit de déposer le droit légitime de Logres et d'exclure le créateur de la seconde Table de sa propre invention sans nous rendre coupables de forfaiture, ce qui fait en vérité beaucoup de suppositions... »<sup>1095</sup>. Mordred se croit le dépositaire de la pensée de l'auteur primordial de l'ordre de la Table Ronde, il se croit le digne successeur de Merlin, l'auteur intradiégétique par excellence : « Je demande à le remplacer, car je me sens plus que tout autre le légataire de la pensée de Merlin. »<sup>1096</sup> Cette confusion de Mordred entre l'auteur primaire de la Loi et son premier lecteur-exécuteur vient justement, on s'en aperçoit lorsqu'on lit la totalité de la trilogie de Michel Rio, du discours de Morgane. C'est la fée, comme nous l'avons expliqué plus haut, qui, dans *Morgane*, inverse le rapport de force entre Mordred et Merlin, et qui invite ainsi son fils à se croire l'égal du créateur de l'œuvre « Table Ronde ». « Merlin m'a dit à ta venue au monde qu'il se sentait pareil à toi par les origines. Car il est né comme toi de la faute qu'on appelle inceste... Semblable à lui, selon ses propres mots, par l'origine, tu pourras lui être semblable aussi par la destinée et, plus qu'Arthur encore, seconder son grand dessein. »<sup>1097</sup>

On constate que la première forme de ce pari auctorial relatif au problème mordretien — que le personnage soit parjure et traître ou qu'il soit défendu — concerne le choix du genre de la future œuvre à composer. La nouvelle geste mordretienne n'est plus un simple prétexte à une nouvelle épopée arthurienne, mais devient plutôt un objet littéraire en soi ; c'est la légitimation de son entrée en littérature qui est en jeu, autant que celle du nouvel auteur arthurien dans la matière de Bretagne étendue. Il s'agit d'une transcription métaphorique du geste créateur poussé à l'extrême, et, à l'instar de Mordred qui se révolte contre son destin, l'auteur, comme dans un sursaut, se positionne contre sa disparition que signifie *in fine* la certitude du lecteur concernant le personnage mordretien.

C'est de cette manière qu'Henry John Newbolt, Florence Delay et Jacques Roubaud arrivent à faire table rase des certitudes de leurs lecteurs-spectateurs en créant des Mordred théâtraux qui n'ont plus rien à voir, génériquement, avec le personnage de roman, et dont les nœuds dramatiques s'incarnent par la dramatisation de la scène et de l'obsène, à la fois déterminée par le Mordret médiéval qui restait à Logres alors qu'Arthur quittait le royaume, et le rejet de cette fixité comme on l'a vu précédemment<sup>1098</sup>. On constate d'ailleurs qu'à l'importance des hypotextes théâtraux qu'utilisent les auteurs de *Graal Théâtre* dans la création de leur Mordred<sup>1099</sup> répond un hypotexte mythologique dans *Mordred: A Tragedy*. La geste mordretienne victorienne est basée sur le dilemme du dernier geste d'Achille. Rappelons qu'Achille se voit proposer une longue vie, purement humaine et pacifique, destinée à l'anonymat et à l'oubli, ou une mort glorieuse et légendaire qui lui assure l'éternité *via* sa mythification. Comme lui, Mordred se voit proposer l'exil, une échappatoire à la fatalité de sa naissance hors-norme. Considérons cette réplique de Lucain, dont on a déjà vu la portée symbolique, qui sert d'intermédiaire entre Arthur et Mordred :

---

<sup>1095</sup> *Id.*, p. 129.

<sup>1096</sup> *Id.*, p. 128.

<sup>1097</sup> RIO, Michel, *Morgane*, op. cit., p. 108.

<sup>1098</sup> *Cf.* 1.3.2, p. 139, 145 et 2.1.2., p. 181.

<sup>1099</sup> *Cf.* 1.1.1, p. 36.

« Lucan  
*Sir let him go:  
 Bethink you, he's your son: let him but swear  
 By the five wounds of our sweet Saviour Christ,  
 To quit this land for ever.  
 Ah! Sir Mordred,  
 What's he that strikes against his fathers's life?  
 Be sworn, and 'scape the curse!  
 Mordred (to ARTHUR).  
 I have more right  
 To take thy life than thou could'st ever claim  
 To give me mine ! »<sup>1100</sup>*

La mort mordretienne, qu'elle soit portée par le personnage ou expérimentée par lui, devient donc un objet littéraire en soi. Il ne s'agit plus d'évoquer le stade final de la geste mordretienne, mais plutôt sa quintessence même, qui lutte contre l'aporie tout en s'y conformant. En effet, cette modification du rôle pré-déterminé de Mordred permet et est basée sur la mise en place, tout au long de l'œuvre, d'un tombeau mordretien traduit paradoxalement par l'absence même de tombeau. Le dernier geste de Mordred, parce que le dernier geste de l'auteur est *in fine* mû par la transcription d'un échec morbide, ne peut être assez fameux pour laisser de trace.

Et c'est justement sur cette absence de trace qu'il faut composer la geste mordretienne. Ainsi, l'un des invariants, de cette dernière, qu'il s'agisse de la geste médiévale ou de la geste moderne, se trouve être le désintéret vis-à-vis du devenir du *corps* de Mordred.

Celui-ci n'est évoqué que dans de très rares réécritures. Mordred devient le personnage guerrier, par définition anonyme et inconnu. Sans tombeau localisé ni identifiable, sa geste contemporaine<sup>1101</sup> est humainement réaliste, à l'opposé de la cristallisation relative à la disparition féérique du corps arthurien mythifié et sanctifié. Dans la disparition de son corps, tant d'un point de vue diégétique (le cadavre est inidentifiable) que d'un point de vue thématique (le cadavre disparaît de la narration) de son corps se joue la disparition des anonymes, dont la geste, elle, n'est pas contée.

La disparition de Melkor, impossible à faire disparaître réellement, est en soi éclairante, dans le *Silmarillion*. Si les chevaliers arthuriens déchoient avec Mordret, les hommes apparaissent avec l'ombre de Morgoth. La mythologie mordretienne ne se bâtit

---

<sup>1100</sup> « *Lucain* - Sire, laissez-le partir : rappelez-vous, il est votre fils, laissez-le jurer, par les cinq plaies de notre doux sauveur Jésus Christ, qu'il quittera cette terre à jamais.

- Ah ! Sire Mordred ! Quel est cet assaut contre la vie de son père ? Donnez votre parole, et fuyez cette malédiction !

*Mordred* - J'ai plus de droit à réclamer votre vie que vous vous n'en aurez jamais à proclamer que vous m'avez donné la mienne ! » d'après NEWBOLT, Henry John, *Mordred: A Tragedy*, op. cit., p. 121.

<sup>1101</sup> La non-évoquant d'un tombeau, dans les textes sources, symbolise plus le caractère infamant de Mordred. Son tombeau serait indigne, un gisant à son effigie, ou une inscription sur une quelconque pierre tombale serait contre-productive, sauf s'il s'agit du genre de signalement que l'on retrouve dans le texte tardif de *La Demanda del Sancto Grial*, que nous avons étudié plus haut.

donc pas obligatoirement sur une relique, mais plutôt sur les conséquences que provoque sa disparition. La fin du *Silmarillion* explique :

« Quant à Morgoth les Valar le jetèrent au-delà des remparts du Monde par la Porte de la nuit, dans le Vide Eternel, et ils vont à jamais garder ces remparts tandis qu'Eärendil veille sur les routes du ciel. Pourtant les mensonges que Melkor, le puissant et le maudit, Morgoth Bauglir, Puissance de Terreur et de Haine, avait semés dans le cœur des Elfes et des Humains étaient une semence qui ne pouvait ni mourir ni être détruite. Elle renaît et bourgeonne de temps à autre pour donner des fruits noirs, et cela jusqu'aux derniers jours. »<sup>1102</sup>

Le corps de Morgoth métaphorise alors tant une conception de l'histoire, condamnée à se répéter *via* des avatars, que de la littérature tournant autour d'archétypes mythologiques.

Voyons par exemple ce que sous-entend la matérialité du corps de Mordred, dans la nouvelle « La Muerte del Rey Arturo » de Carlos González Reigosa. Le dernier paragraphe est en effet dédié aux significations des corps du père et du fils :

« Miles de hombres buscaron durante días interminables los restos del Rey Arturo por el campo de batalla y las tierras confinantes, incapaces de concebir una muerte para el mejor de sus reyes. ... si hubiera sido así, habría aparecido su cadáver, como apareció el de Mordred, atravesado por una lanza inconfundible... Pero no. No fue así. Y el Rey Arturo, ausentado por las fatigas de esta vida, volverá muy pronto. Porque el mundo cada vez se parece más a como era poco antes de que él llegara. »<sup>1103</sup>

C'est l'une des rares allusions au corps de Mordred après qu'il a été tué. On constate que son évocation est en soi métaphorique du réalisme. Mordred est l'incarnation du charnier, et son gisant identifié lors des recherches permet d'évoquer ce que l'absence de celui d'Arthur symbolise : le retour au mythe. Le corps mordretien incarne donc le moment et le mouvement historique, le texte clos et borné, la chronique pourrait-on dire, tandis que celui d'Arthur incarne le chant mythique incessamment recommençable.

C'est le même processus que l'on constate peu ou prou dans le *Merlin* de Michel Rio. Le sage, de retour à Logres, trouve à Camlaan le cadavre de Mordred. Le corps mordretien est l'incarnation du réalisme historiquement ancré, alors que celui de Merlin correspond à la transcendance du mythe, du fond commun imprimé dans une conscience collective. Celle-ci apparaît dans le texte de Michel Rio par la parole d'un soldat inconnu : « *Puis un guerrier âgé s'avança et baisa le pan de son manteau. « Je te reconnais, Seigneur. »*<sup>1104</sup> Voici donc les réflexions du personnage éponyme :

---

<sup>1102</sup> TOLKIEN, John Ronal Reuel, *Le Silmarillion*, op. cit., p. 337.

<sup>1103</sup> « Des milliers d'hommes cherchèrent des jours durant les restes du roi Arthur parmi le champ de bataille et les territoires limitrophes, incapables de concevoir la mort pour le meilleur de leurs rois ... S'il en avait été ainsi, son cadavre eût été retrouvé, comme on retrouva celui de Mordred, transpercé d'une lance sans pareil. ... Mais non. Il n'en fut pas ainsi. Et le roi Arthur, absent à cause des fatigues de cette vie, reviendra bientôt Parce que le monde ressemble chaque fois plus à ce qu'il était avant qu'il n'arrive. » Trad. ori. D'après REIGOSA, Carlos González, in « La Muerte del Rey Arturo », op. cit., p. 93.

<sup>1104</sup> RIO, Michel, *Merlin*, op. cit., p. 135.

« Je trouvai Mordred... Ses mains étaient crispées autour d'une lame qui pénétrait profondément dans son ventre et il la serrait avec tant de force que le tranchant lui avait entamé les doigts... Alors je mis pied à terre, arrachai l'épée à la chair de Mordred et la liai à ma ceinture. Puis poussé par je ne savais quel amour perplexe, je pris le corps dans mes bras et le hissai en travers de mon cheval. Il était très grand et très lourd, et je vis que mes membres desséchés n'avaient rien perdu de leur vigueur. Et devant cette ténacité de la vie enracinée en moi, signe d'éternité dans cette fin du monde, malédiction d'une conscience forcée à durer au milieu de l'oubli, j'éprouvai de l'amertume et du dégoût. »<sup>1105</sup>

Il y a même, dans certaines réécritures, une mise en suspens de la mort mordretienne. Parce qu'elle est devenue l'objet même qui sous-tend la narration et l'avancée romanesque, on constate que dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon* d'Imma Mira Sempere, la mort du personnage éponyme est construite à rebours. Elle est l'objet du prologue de ce qui s'annonçait comme une trilogie, opposant l'invisible gisant d'Arthur à l'image topique de Mordred debout, appuyé sur son épée. Le corps du héros figé par l'image et par l'hypotypose correspond à une pause dans la geste mordretienne avant son dernier acte, alors qu'elle correspond au premier geste créateur de l'auteur — du moins, à ce qu'Imma Mira Sempere a choisi de définir ainsi :

« *Este íterin no durará mucho.*

*Observo los cuerpos destrozados, abiertos al aire y oigo el graznido de los cuervos que entonan los cánticos del desastre. Cansado, me apoyo en mi mandoble clavado<sup>1106</sup> en esta tierra, antiguo cúmulo despertado ahora por la sangre de su sangre. »<sup>1107</sup>*

Ce geste initial tant de la constitution du personnage mordretien moderne que de la geste mordretienne catalane, correspond justement à l'immédiateté du dernier geste morbide du héros : c'est la fin des événements de la « crónica del último Pendragón », mais aussi le début de l'acte narratif recréateur de la matière de Bretagne.

Mise en suspens de la mort mordretienne, ou plus largement mise en abyme directe, comme c'est le cas dans le *Mordred* de Justine Niogret : le prologue débute sur l'observation par Mordred et Morgause de la représentation théâtrale d'une branche du *Roman de Renart*. La fin de la saynète correspond à l'exhibition du cadavre du loup : « *Toute histoire doit être dite et jouée, quelle qu'en soit la fin. Crois-tu qu'on choisisse la pièce ou l'on fait voir sa vie ?* »<sup>1108</sup>, conclut le comédien jouant le chien, exécuteur d'Ysengrin. « *Le dogue enfonça la lame dans la poche de sang de porc cachée sous le col d'Ysengrin, et, éclaboussée, la foule clama son contentement.* »<sup>1109</sup> Justine Niogret procède, par le truchement de la scène d'apprentissage, à un glissement. Morgause montre à Mordred

---

<sup>1105</sup> *Id.*, p. 134-135.

<sup>1106</sup> *Cf.* annexe 5, vignette 1.

<sup>1107</sup> « Ce laps de temps ne durera pas longtemps. J'observe les corps déchiquetés, ouverts à l'air libre et j'entends le croassement des corbeaux qui entonnent les cantiques du désastre. Fatigué, je m'appuie sur mon espadon planté dans cette terre, antique amas maintenant réveillé par le sang de son sang. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 7.

<sup>1108</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 18.

<sup>1109</sup> *Ibid.*

que ce qui est à voir n'est pas tant sur la scène, mais plutôt à l'extérieur des tréteaux, que c'est le corps extérieur qui est vraiment concerné par la morbidité : « *Et les gens, ceux autour des tréteaux, qu'en vois-tu ?* »<sup>1110</sup> demande-t-elle à son fils.

À noter ici le régime particulier de l'emploi bi-transitif du verbe « voir ». La construction « voir quelque chose de quelque chose » suggère un parasynonyme de « penser », la réflexivité est donc grammaticalement inscrite dans cette observation du corps meurtri. Ainsi, même si la mort d'Ysengrin, prolepse de celle de Mordred qu'elle annonce et suspend jusqu'au dernier chapitre, est l'objet présenté aux yeux des spectateurs-lecteurs, ces derniers sont le véritable objet à observer. Le mouvement mordretien, son geste final, ne s'entendent que par rapport à la consommation qui en est faite, par le divertissement qu'il porte en lui. Le corps mordretien est *in fine* le plaisir du corps du texte dont se repaît le lecteur. D'où la contradiction qu'elle formule à la réponse, *a priori* naïve du garçon :

*« Il hésita encore plus longuement, et fit la figure des enfants lorsqu'ils ne parviennent pas à comprendre. ...*

*-Eh bien... Ils ne peuvent pas rire d'un tel malheur. Ce serait cruel. Et tant de gens cruels tous ensemble, ce serait douloureux à voir.*

*La femme réfléchit, pesa les mots de l'enfant avec autant d'attention qu'il avait eu à les choisir. Elle dit :*

*-Et s'ils le faisaient malgré tout ? S'ils s'amusaient de ce malheur-là ? »*<sup>1111</sup>

Il y a donc bien une rupture formelle entre le déterminisme de la geste mordretienne médiévale et celui de cette nouvelle geste que constituent les œuvres du corpus. Le déterminisme externe qui devient le principal moteur de la geste mordretienne fait émerger une utilité finale à l'exposition du corps Mordred, il suggère une métaphore avec le passage à l'acte créateur, tant celui de l'auteur que du lecteur, alors que dans les hypotextes médiévaux, la disparition du corps arthurien prévalait pour montrer le passage au mythe, la constitution d'un fonds commun — et la digestion du scribe par la Bibliothèque. La geste moderne de Mordred montre alors un héros sensibilisé à la mort, considérée et explicitée comme telle, mais qui n'en est pas la cause principale : au mieux, il en est le bouc émissaire.

Considérons par exemple *Bankgreen*. Le détachement que présente l'univers de Thierry Di Rollo vis-à-vis de la matière arthurienne est tel qu'il permet de cerner au mieux la modification de l'importance de la mort dans la constitution du rôle de Mordred.

Le varanier, en effet, est chargé dès le premier chapitre d'explicitier la matérialité de la mort à des êtres qui jusqu'alors étaient immortels. Le don de voyance qu'il a reçu *a priori* au hasard est donc, dès l'incipit, questionné et remis en cause par les autres varaniers, lesquels, dépassés par leur mortalité toute récente, sont aussi hagards que le lecteur encore vierge de l'univers de *Bankgreen* :

*« - La mort, souffle Solbur, d'une voix désincarnée.*

---

<sup>1110</sup> *Id.*, p. 19.

<sup>1111</sup> *Ibid.*

-A quoi ressemble-t-elle ? » s'enquiert l'un des neuf.

...

L'un des neuf demande ainsi à Mordred :

« Alors, la mort, qu'est-ce que c'est vraiment, varanier ? »

« La mort, éructe Mordred d'une voix lente, c'est le néant consenti. Le vertige au-dessus d'un précipice dont on ne connaît pas la profondeur. C'est le cauchemar de l'insurmontable. ... Chaque fois qu'il m'est donné de voir la mort de celui que je rencontre, une conviction sourde me dit qu'elle ne s'impose jamais, qu'elle est, tout simplement. »<sup>1112</sup>

La fin inévitable de la caste guerrière est ici indépendante du personnage de Mordred. Sans cause pour ceux qui y sont soumis, la mort est donnée comme la fin du voyage pour tous les varaniers sans exception. Leurs gestes ne doivent plus être orientés que par le savoir de cette mort incompréhensible qui tire son origine non pas des actes destructeurs d'une personne mais plutôt d'une volonté inconsciente, d'un consentement tacite. L'adjectif qualificatif « consenti » est ici à noter. Mordred, lui, ne consent pas à sa mort, il cherche à tout prix à l'éviter. C'est pourquoi il troque avec Silmar maître du Nomoron sa liberté, aussi morbide puisse-t-elle être, contre un refuge dans lequel il consent à être séquestré. « Je suis le dernier des varaniers et je n'ai pas envie de mourir »<sup>1113</sup> se dit-il à soi-même avant d'aller trouver le maître du navire. L'échange qui s'ensuit est particulièrement éclairant quant à la volonté de vivre de ce nouveau Mordred.

« L'être qui se tient là, très grand, chauve, revêtu d'une cape sombre, observe le maître de varan, le salue. Mordred n'arrive pas à distinguer nettement les traits de son visage, croit remarquer des gants de peau recouvrant les longues mains.

...

-Que venez-vous chercher ici ?

-Un refuge. Je n'avais plus rien à faire sur la Pangée et pour tout dire, je ne tenais pas y mourir.

-Je n'embarque pas de passager provisoire... Je voulais dire que je ne peux vous accepter à mon bord qu'à certaines conditions... Une mise à l'écart ; je ne veux pas que l'équipage apprenne — trop tôt, s'entend — votre présence sur le Nomoron. Une séquestration qui peut durer des dizaines de cycles, sans aucun espoir de revoir l'air libre, si je juge ce genre de sortie inutile. »<sup>1114</sup>

Mordred n'est plus déterminé par la loi d'autrui ; le savoir qu'il a de lui-même, de son rôle, lui vient peu à peu de lui-même — ou du moins, est-ce ainsi qu'il se le représente. Grâce à la revendication individualiste mordretienne associée, comme on l'a vu précédemment, à un équivalent libertarien de l'existence, se met en place un auto-déterminisme qui ne doit plus être que le résultat de ce qui se définit comme volonté. Toute action doit se faire selon sa « *propia voluntad* »<sup>1115</sup>, à en croire le personnage d'Imma Mira Sempere ; et qu'importe que la volonté soit, comme nous l'avons vu précédemment, difficile à distinguer de l'influence, de l'endoctrinement ou encore de la

---

<sup>1112</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 32-34.

<sup>1113</sup> *Id.*, p. 92.

<sup>1114</sup> *Id.*, p. 95.

<sup>1115</sup> « Volonté propre ». Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 197.

manipulation pure et simple. Ainsi dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, le Mordred conquérant, politique, s'attaque à tous types de commandements extérieurs à la volonté de l'individu. Ce qui d'ailleurs passe par un athéisme exacerbé, tant dans ses modalités d'expressions (c'est un non-chrétien vénérant Odin qui rappelle les commandements chrétiens) que par l'utilisation du discours direct qui le rend possible :

« - ... *Vosotros sabéis que pertenezco a otro pueblo... Para nosotros, la libertad, la pureza, etcétera, no se lorgan mediante la sumisión y el acatamiento ciego de unas reglas que someten la conciencia de mujeres y hombres.*

*Greith rompió su silencio.*

*-Mordred, en los mandamientos de los cristianos se dice eso de que amarás a tu prójimo y algo así de que no quieras para los demás lo que no quieres para ti. Eso me parece razonable...*

*-Para empezar, si es un mandamiento, exige, obliga, y eso va en contra de la libertad de cada uno. Pero, en cualquier caso, si amas por deber, si eres bueno con los demás porque esperas cumplir la Ley que te llevará a un misterioso paraíso, eso es sólo una broma. Es una argucia destinada a mantenerte sumiso, resignado y adormecido quizá por miedo. »<sup>1116</sup>*

Ici, Mordred refuse l'autorité de la religion catholique, en tournant en ridicule l'interdiction de tout geste destructeur vis-à-vis d'autrui. Or, justement, dès le prologue, Mordred est identifié comme *l'incarnation* de ce geste destructeur, *via* le passage à la narration à la première personne tiré du « *testamento del destructor* »<sup>1117</sup>. En critiquant l'un des fondements du catholicisme, Mordred rejette les textes chrétiens fondateurs, la mort intégrée à un ensemble de dogmes, de rites et de croyances créateur de la société arthurienne de l'univers de *Sir Mordred, hijo de Ávalon*. La geste mordretienne se veut alors, dans cette œuvre, une parfaite autonomie, quoique tout à fait illusoire. Et à l'instar de cette geste mordretienne moderne qui ne peut exister sans les pré-requis externes à l'œuvre qui les utilise — que cela soit pour les respecter ou pour les transgresser —, l'anti-discours de Mordred sur le rejet de tout déterminisme est une aporie, dont se rendent compte ses propres adjouvants. Seul le recours au merveilleux —équivalent fascinant diégétique du *style* extradiégétique — les décide à rester auprès du héros : « *Todos se quedaron en silencio de nuevo. El príncipe creyó que no se explicaba lo suficientemente bien e hizo un gesto de impaciencia.* »<sup>1118</sup>

Pareillement, dans le *Merlin* de Michel Rio, Mordred est marqué par un auto-engendrement tout aussi absurde. Le personnage éponyme explique, à propos de

---

<sup>1116</sup> « Vous savez tous que j'appartiens à un autre peuple... Pour nous, la liberté, la pureté et tout le reste ne s'acquièrent pas par la soumission et le respect aveugle à quelques règles qui assujettissent la conscience des femmes et des hommes.

Greith rompit le silence : -Mordred, dans les commandements des chrétiens, il est dit tu aimeras ton prochain et quelque chose du genre *ne fais pas à autrui ce que tu ne voudrais pas que l'on te fasse*. Cela me semble raisonnable...

-Pour commencer, si c'est un commandement, cela exige, cela oblige, et cela va contre la liberté de chacun. Mais, dans tous les cas, si tu aimes par devoir, si tu es bon avec les autres parce que tu espères respecter la Loi qui te garantit un mystérieux paradis, ça c'est juste une blague. Ce n'est qu'une argutie destinée à te maintenir soumis, résigné et amorphe peut-être par peur... » *Id.*, p. 195-196.

<sup>1117</sup> « Testament du destructeur ». *Id.*, p. 8.

<sup>1118</sup> « Tous restèrent de nouveau silencieux. Le Prince crut qu'il ne s'exprimait pas assez bien et eut un geste d'impatience. » *Id.*, p. 196.

l'accouchement de Morgane : « *L'enfant sortait, sanglant, du corps splendide de sa mère. Ses mains dégagées s'agitèrent, et je posai dans leur creux deux doigts autour desquels elles se refermèrent. Je tirai. Il ne lâcha pas. Et ainsi il acheva de naître, comme s'extirpant lui-même avec un cri d'effort, venant au monde agrippé à son ennemi.* »<sup>1119</sup>

La comparaison introduite par la conjonction *comme*, le participe présent et la forme réfléchie renforcée dans le noyau verbal « s'extirpant lui-même », montrent un isolement de Mordred, tant vis-à-vis de celle qui est sa mère que du sage qui connaît sa fin probable. L'idée selon laquelle Mordred ne devrait sa naissance à rien d'autre qu'à lui-même est renforcée d'ailleurs par les paroles de Merlin, qui explique à Morgane que le déterminisme qu'elle va tenter de façonner pour son fils n'est pas certain de fonctionner. Michel Rio récupère en effet le motif médiéval de la tentation pour Merlin de tuer l'enfant, et si son Merlin refuse d'y succomber, on constate que l'auteur présente une autre justification que celle que le pseudo-Robert de Boron avait donnée dans la réplique de Merlin à Arthur :

*« Pourquoi ne l'as-tu pas tué ? me demanda-t-elle.  
- Il n'y a pas de fatalité. J'en suis la preuve vivante, et je me sens pareil à cet enfant par les origines. De même que je ne puis avoir la certitude d'être le maître de la destinée d'Arthur, tu ne peux pas non plus espérer contrôler totalement le devenir de ton fils. Ainsi il n'y a de fatalité ni dans la création ni dans la destruction, car deux choses échappent aux calculs les plus subtils de la prévoyance : l'âme et le hasard. »*<sup>1120</sup>

A partir de cette réplique de Merlin, il convient de s'interroger sur les occurrences et les significations du mot « hasard », qui apparaît à plusieurs reprises dans la plupart des réécritures relatives à Mordred. Cela est tout à fait paradoxal puisque la destinée de Mordred est déterminée soit par un détail diégétique (c'est la branche des Mordreds issus directement de la geste de Mordret), soit par un fonds commun déterminant non plus l'histoire en soi mais plutôt la clôture de l'œuvre elle-même. Le jeu mordretien est donc pipé.

Or, nous avons déjà évoqué plus haut l'ironie qu'emploie la Rune Brenne, dans l'œuvre de Thierry Di Rollo, en l'employant comme un para-synonyme de déterminisme. Ici, dans le roman de Michel Rio, le genre même de la réécriture nie toute potentialité de hasard, puisque la diégèse est fondée sur une œuvre antérieure. Et, pareillement, dans le *Mordred: A Tragedy*, Henry John Newbolt, met en avant l'inopérance du mot « hasard, dans un genre théâtral basé justement sur la prédestination.

Arthur, en effet, avant la confrontation de Camlann, explique devant Bedivere :

*« Let this fortune hold  
An hour or less, and Mordred's game is lost.  
For him stalemate's defeat, and all or nought  
His only hazard. »*<sup>1121</sup>

---

<sup>1119</sup> RIO, Michel, *Merlin*, op. cit., p. 91.

<sup>1120</sup> *Id.*, p. 92.

<sup>1121</sup> « Laissez ce jeu durer une heure ou moins, et le pari de Mordred est perdu. Pour lui, l'impasse est une défaite et remporter le tout ou le rien, son seul péril. » Trad. ori. D'après NEWBOLT, Henry John, *in Mordred: A Tragedy*, op. cit., p. 119.



Or, si *hazard* signifie principalement, en anglais, le danger, il s'agit avant tout du *hasart*<sup>1122</sup>, du jeu — d'où la présence du mot *game* dans son environnement syntaxique — dont le jeu politique, militaire, et de manière plus générale théâtral, dont il est question dans la pièce de Newbolt, n'est qu'une représentation parmi d'autres. Chaque Mordred du corpus moderne et postmoderne tente par n'importe quel moyen d'abolir le hasard, mais comme chacun sait, aucun coup de dés jamais n'abolira le hasard, et le corps de Mordred, articulé par l'ensemble des œuvres mordretiennes, ne peut échapper à un déterminisme de bibliothèque. Les livres antérieurs écrivent l'histoire narrée dans les livres futurs.

En effet, aussi chimérique et peut-être naïf que ce soit, on constate que le « hasard » est bien le principal motif de révolte expressément formulé de Mordred, pièce d'un échiquier toujours trop grand pour lui, comme nous l'avons vu précédemment, par exemple à partir de l'œuvre d'Imma Mira Sempere. Dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, lors de l'épreuve du miroir à laquelle le héros semble échouer, lorsqu'il énonce sa volonté d'existence individualiste avec la réplique « *Yo soy mi único Soberano* »<sup>1123</sup>, on constate qu'il s'agit là d'une réponse à une phrase évoquant principalement la mort mordretienne et, plus généralement, la mort chevaleresque. Le dialogue entre Mordred et l'entité hantant le miroir — ce que le folklore choisi par Imma Mira Sempere nomme d'un mot grec, « eidolon » —, suggère que la mort du combattant est une fin inéluctable. Pis, c'est une mort qui fait partie intégrante d'un système politico-religieux sur laquelle se fondent entièrement la caste chevaleresque et plus largement la société arthurienne. La mort, ainsi considérée, est un rituel obligatoire, elle est l'accomplissement d'une destinée qui permettrait à Mordred de cesser d'être un individu et de devenir membre d'une caste, par l'acquisition des vêtements-types<sup>1124</sup>.

La mort de l'individu Mordred permettrait ici de voir surgir un Mordred chevalier de la Table Ronde. Mais justement le lecteur au fait de la légende arthurienne sait quel destin attendrait un Mordred chevalier de la Table Ronde, il connaît la destinée narratologique de ce Mordred qui, en cédant son individualité à la caste chevaleresque, se rapprocherait du Mordret acceptant de partir en quête du Graal en compagnie de Lancelot, donc du Mordret auquel l'ermite prédit une destinée mortifère. Bref, la divinité du miroir permet de passer d'un Mordred à l'autre. Cette puissance uniformisante et ancestrale prononce les mots suivants : « *En Jesús Mueres* »<sup>1125</sup>.

Il est intéressant de voir comment l'auteur procède pour démanteler la réalité morbide associée à l'entité Mordred. De fait, le verbe *morir*, ici conjugué au présent de l'indicatif et à valeur de présent d'énonciation, est doublé d'un présent gnomique, puisque le lecteur apprend, avant la scène dont il est ici question, que tous les chevaliers de la Table Ronde, y compris Gauvain, demi-frère de Mordred, se sont vu énoncer la même déclaration. Se jouent alors dans le rejet de cette bénédiction par Mordred non seulement

---

<sup>1122</sup> Issu de l'espagnol *azar*, lui-même de l'arabe *zahr* « fleur » dessinée sur la face gagnante du dé. Désigne le joueur de dé ou le dé lui-même.

<sup>1123</sup> « Je suis mon seul maître », Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, in *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 179.

<sup>1124</sup> Cf. 2.1.1, p. 161.

<sup>1125</sup> « Tu meurs en Jésus », Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, in *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 179.

le refus de sa propre mort, mais aussi, en sous-main, l'acceptation de leur mort — aussi symbolique soit-elle — par tous les autres chevaliers : on sait que Gauvain n'a réussi à supporter l'épreuve de *l'eidolon* que lors de sa deuxième tentative... Dans ce rapport à la mort des différents types d'individus, transparaissent l'opposition entre un certain fatalisme déterministe et le rejet de toute autorité supérieure à l'individu, aussi objective soit-elle.

La nouvelle geste mordretienne, non plus déterminée par les textes médiévaux eux-mêmes, mais plutôt par l'impression qu'il en reste, par le pari littéraire qu'elle représente, fait donc de l'opposition à la mort de son héros (dernier déterminisme inévitable pour tout un chacun) son principal ressort.

En effet, cette opposition à une mort inéluctable caractérise Arthur, dans le *Mordred* de Justine Niogret. Lorsque le héros éponyme, suite à son opération, se réveille guéri de la blessure que lui a infligée le serpent, dont on a étudié les différentes symboliques plus haut, il converse avec le mire qui a exécuté l'intervention. Ce dernier explique au convalescent le rapport d'Arthur à sa propre maladie :

*« Il m'a demandé s'il était possible de s'empoisonner en gardant son épée collée à son flanc... Je n'ai jamais su lui dire oui ou non, trancher afin de savoir si c'était son nom qui le tuait ou bien son corps. Vois-tu, Mordred, le pire de tout est ce lent glissement. Il perdra ses membres et ses savoirs. Il s'endormira doucement et chacun, dans le pays, en sera témoin. C'est une triste fin, une triste perte, pour qui est né à sa place et à son destin. On le verra vieux et faible, stupide, et aucun homme comme lui ne devrait porter cela en guise de fin pour son âge mûr. »<sup>1126</sup>*

Parce qu'il est le dépositaire d'une certaine science médicale, le mire est un équivalent de Merlin : il déclame d'ailleurs cela sans lever les yeux du livre dans lequel il est plongé. Il énonce la mort d'Arthur, comme l'avait fait avant lui le sage, et il accompagne Mordred tout au long de sa convalescence, provoquant les réminiscences par ses paroles et ses drogues curatives. Mordred se voit alors énoncer dans ce passage les conséquences d'un consentement face à la mort. Pareillement dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon* d'Imma Mira Sempere. Mordred y est aussi le témoin d'un consentement, métaphore de la mort de l'individu. *« Por lo poco que recuerdo de mi estancia en el Otro Mundo de Cristo, los miembros de la Mesa Redonda renuncian a buena parte de su propia libertad en beneficio de la mayoría. »<sup>1127</sup>*, explique-t-il après l'épreuve du miroir, lors de son discours à ses compagnons.

Là encore, on constate une adéquation entre le geste final mordretien et la seule option laissée à un auteur qui veut bâtir sa propre interprétation de la geste de Mordred. Le thème du rejet du consentement traduit non pas une échappatoire à la fin, mais implique plutôt un dilemme du dernier geste. De l'élection non pas d'une manière pour éviter l'affrontement final mais plutôt pour le réussir, du mieux possible. *L'Arthur* de

---

<sup>1126</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 137.

<sup>1127</sup> « Pour le peu que je me rappelle de mon séjour dans l'Autre Monde du Christ, les membres de la Table Ronde renoncent en bonne partie à leur liberté au profit de la majorité. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 196.

Michel Rio rend compte, lors du face-à-face des armées de Mordred et d'Arthur à Camlann, des pensées anonymes. La narration, par une focalisation interne, s'attache au camp du fils parjure, sans qu'il y ait d'équilibre vis-à-vis de l'équivalent de la focalisation interne aux guerriers d'Arthur. L'innommé réaliste confronté à sa dernière heure est du côté de Mordred, et son affrontement concerne justement le caractère périssable de sa propre existence, *a contrario* de l'idée arthurienne :

« Et toute cette masse de chair et de fer était animée par la tension de l'attente, la hâte de l'action violente, la haine du frère ennemi, le vertige hideux et fascinant de tuer et de mourir, l'inquiétude et la peur aussi, inquiétude dans le camp du roi de voir cette aube de Camlann se changer en crépuscule de Logres, peur dans le camp de Mordred chez ceux qui souffraient d'un défaut de conviction, peur de la défaite et du néant, car malgré les bonnes raisons de la vertu ou de l'intérêt, malgré l'écrasante majorité des chefs rebelles, malgré les torts du roi, Camelot l'éternel n'était pas Mordred, mais Arthur, pas ici, mais en face, et il fallait affronter l'impérissable. »<sup>1128</sup>

Par l'opposition des déictiques *ici* et *en face*, et par la gradation entre les parasyonymes *inquiétude* et *peur*, le lecteur est associé aux soldats inconnus de Mordred. L'inquiétude des vassaux d'Arthur — qui ont été énumérés quelques lignes auparavant, chaque corps d'armée ayant à sa tête l'un des chevaliers fameux de la Table — concerne l'idée arthurienne même, le devenir de Logres. Alors qu'à la peur est attachée l'idée concrète de la disparition personnelle : les mots « défaite », « néant », « défaut », « écrasante » ou encore « majorité » assonnent définitivement avec le mot absent « décès », auquel s'oppose le mot final, basé sur la même assonance, « impérissable ». La répétition filée à rythme croissant apparaît à travers les termes « peur » (avec un rythme binaire) et « malgré » (avec un rythme ternaire). Le corps d'armée mordretien, lui-même extension du corps de Mordred, se définit humainement (d'où le prosaïsme du « manque de conviction » et de « l'intérêt ») dans son rapport à sa propre finitude. Exactement comme le corps du texte se définit, en évoquant Camlann, par rapport à l'impérissable de la légende arthurienne, au fond commun évoqué plus haut.

Ainsi, là encore, la mort mordretienne n'est plus déterminée par la tradition médiévale, mais plutôt en opposition à celle-ci. Pour la modernité, c'est par Mordred que passe l'interrogation sur l'utilité, le sens et la beauté du geste final.

Voyons plutôt la définition qu'en donne Bedivere, dans *Mordred: A Tragedy*. Au début de la bataille de Camlann, à la fin de l'acte V, scène 1, Mordred s'est jeté en travers des deux armées pour tenter d'éviter le massacre dû au quiproquo du serpent. La didascalie est la suivante : « [*Both sides draw their swords. MORDRED throws himself between*

---

<sup>1128</sup> RIO, Michel, *Arthur*, op. cit., p. 152.

them. »<sup>1129</sup> Or, ce geste est expliqué à Arthur par Bedivere<sup>1130</sup> dans la scène 2 : « *Bedivere. ... Death is just... yet me seems His [Mordred's] very life's challenge.* »<sup>1131</sup>

La geste mordretienne, en tant qu'ensemble des actions du personnage, en tant que défi lancé au destin lui-même, est donc toujours composée comme un jeu de hasard, dont la fin est toujours prédéterminée. Mais ce jeu correspond en soi au divertissement de toute réécriture mordretienne. L'illusion romanesque ne peut donc plus principalement porter sur l'histoire en elle-même. Le fond, résumable par la mort de Mordred, par la fin de Logres qu'il provoque, ne présente en soi plus aucune surprise. Se pose alors la question de la portée méta-littéraire du dernier geste de Mordred. Que traduit, littérairement parlant, le tabou mordretien conjuguant parricide et régicide ? Ce tabou mordretien, justement déterminé par l'indéterminable, parce qu'il suppose l'élimination d'Arthur, serait-il la métaphore d'un effet de table rase de l'arthurien par un médiévalisme tout aussi flou que lâche ? Et, comme nous le verrons plus tard, cette table rase ne se limite pas à la littérature médiévaliste mais est peut-être la caractéristique majeure de la postmodernité.

### 3.1.2. Constitution de la matière arthurianisante

Parce que l'héritage entre Mordret et Mordred ne dépend plus essentiellement que de sa propre impression plutôt que d'une tradition, le personnage mordretien gagne son indépendance vis-à-vis de la matière dont il est originellement issu. Mordret n'était déjà qu'un personnage-relais, nécessaire à l'action plus qu'il n'y prenait part et son équivalent sonore Mordred ne résonne plus que du processus de vacuité qui a amené à sa création. Mordret, en blessant à mort Arthur, en le contraignant à une convalescence exilée, rejetait hors du monde la signifiante de l'arthurien, ce qui permettait ainsi d'entrer dans l'histoire, aussi imparfaite soit-elle. Mordred, en exécutant la même action, n'a plus le même effet. Lui aussi meurtrit Arthur, mais en le faisant *actuellement*, alors que le mythe a déjà été aboli au profit de l'histoire par son parent médiéval, Mordred se charge d'un sens différent. Le signifiant est le même, les signifiés n'ont plus aucun rapport.

Après tout, comme le suggère l'œuvre de Thierry Di Rollo, c'est l'extérieur qui perçoit Mordred comme un personnage de l'arthurien. Reconsidérons la scène où l'armurier forge une armure, une sorte d'exosquelette pour le varanier nommé Mordred, dans *Bankgreen*. « *Les yeux du forgeron courent le long du corps du varanier, reviennent sans cesse sur chaque détail ; les coudes, la longueur des bras et des jambes, la largeur du buste,*

---

<sup>1129</sup> « Les deux camps tirent leurs épées. Mordred se jette au milieu d'eux. », Trad. ori. D'après NEWBOLT, Henry John, *in Mordred: A Tragedy*, op. cit., p. 114.

<sup>1130</sup> Bedivere est un connétable d'Arthur. Parfois associé à Keu, généralement frère de Lucain et cousin de Girflet, il occupe dans certaines œuvres le rôle de celui-ci. Contrairement aux œuvres inspirées du *Lancelot Graal*, les réécritures qui s'inspirent de Malory lui confient la mission d'abandonner Excalibur au lac. Il entretient, dès lors, pour les branches anglo-saxonnes un rapport privilégié avec la mort arthurienne et plus largement le monde supra-humain, ce qui peut expliquer la hauteur que lui confie ici Henry John Newbolt.

<sup>1131</sup> « Bedivere - ... La Mort est juste... mais cela me semble être le défi de sa vie. » Trad. ori. D'après NEWBOLT, Henry John, *in Mordred: A Tragedy*, op. cit., p. 119.

*la grosseur du crâne. Malgré le tissu gris qui enveloppe Mordred de la tête aux pieds et fausse toutes les mesures.* »<sup>1132</sup> Dans cette hypotypose où la mise en abyme est immédiate — les yeux qui courent sont autant ceux du forgeron sur le corps physique que ceux du lecteur sur le corps textuel —, c'est la perception par le forgeron d'une immatérialité qui, si l'on reconsidère le schéma chronologique des événements, n'a encore aucun nom. Là où le forgeron devine les mensurations et les possibilités corporelles de l'entité, le lecteur devine le fond commun, le personnage issu du monde arthurien. C'est donc doublement l'extérieur — personnage/spectateur ou lecteur/spectateur — qui associe le varanier à l'univers de la Table Ronde, alors que par définition, parce que Mordret faisait scission avec l'armée arthurienne et ses généraux fidèles à Arthur, il est par excellence le personnage qui s'inscrit, de manière diégétique, en contre de l'arthurien. Il est le personnage de l'*a-arthurien*. Même lors du *topos* de la convalescence, le moment lors duquel le personnage doit reprendre des forces pour son combat futur et pouvoir réintégrer sa place dans le monde guerrier dont les narrateurs content les péripéties, Mordret était en dehors du schéma-type de la matière de Bretagne. Rappelons le tournoi de Péningue, lors duquel Mordret est rossé par ses propres frères qui ne le reconnaissent pas :

*« Endementiers qu'il aloient querant Boort si trouvent a une part, loing des autres, Mordret qui avoit son hialme osté pour le chaut qu'il avoit eü si grant... Lors prennent Mordret et le font monter sor un cheval et l'enmainent el chastel, si le moustrent a ses freres. Et quant il le voient si en sont molt lié, se li demandent comment il se sent. ... Lors le desarment et après le couchent en une couche molt souef et li font oindre ses plaies, puis le font un poi dormir. Si tost com il fu venus a repos si s'endort. ... « -Il convenroit, fait mé sire Yvains, que li uns de nous conduisist la litiere Mordret. -Je vous dirai, fait mé sire Gavains, que nous ferons. Eslisons de nous tous celui qui mix le saura conduire, car il couvient que cil soit sages qui le conduira. ... » Si eslisent mon signour Yvain et dient qu'il estoit li plus sages et li plus amesurés d'aus tous... Et mé sire Yvains entre en la soie et enmaine Mordret parmi la forest... Et mé sire Yvains avoit laissé le jour devant Mordret au chastel Merlin sain et haitié. »*<sup>1133</sup>

Dans le Pseudo-Map, Mordret jouissait d'une anti-convalescence externe à l'arthurien, tant du point de vue spatial, puisqu'elle se fait en forêt et dans le château Merlin, que thématique, parce qu'elle se réalise dans le blanc du texte. Et à cette anti-convalescence correspond une anti-lecture, un texte composé uniquement par les blancs

<sup>1132</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 449.

<sup>1133</sup> « Cependant donc qu'ils se livraient à cette recherche, ils tombèrent sur Mordret, dans un coin assez éloigné des autres ; il avait retiré son heaume parce qu'il avait terriblement souffert de la chaleur. ... Alors, ils soulevèrent Mordret, ils le montèrent sur un cheval et le conduisirent dans la cité où ils le montrèrent à ses frères. En le voyant, les trois frères se réjouirent et ils lui demandèrent comment il se sentait. ... Puis ils lui ôtèrent ses armes, le firent s'étendre sur le plus doux des lits et lui firent soigner ses blessures avant de le laisser dormir un peu. Et lui, dès qu'il fut dans le repos, tomba dans le sommeil. ... — Il serait bon, observa monseigneur Yvain, que l'un de nous conduisît la litière de Mordret. —Je vais vous dire, reprit monseigneur Gauvain, ce que nous allons faire : nous allons choisir celui de nous qui saura le mieux le conduire, car il faut que ce soit un homme sage qui accomplisse cette tâche. » ... Alors ils désignèrent monseigneur Yvain, en déclarant qu'il était le plus sage et le plus raisonnable d'entre eux... Monseigneur Yvain choisit la sienne [route] et emmena Mordret par la forêt... La veille, monseigneur Yvain avait laissé au château Merlin Mordret guéri et dispos. » Trad. GROSSEL, Marie-Geneviève, *in La Seconde Partie de la Quête de Lancelot, in Le Livre du Graal*, volume III, op. cit., p. 611-614-615... 642.

des lignes ci-dessus citées. Le silence sur l'état changeant de Mordret montre qu'il n'est plus digne de la narration arthurienne, qu'il n'est plus un corps intégrable, par la parole du scribe, aux hauts faits du roi Arthur et de ses chevaliers. Il n'y a, sur la convalescence mordretienne, sur ses souffrances lors du tournoi, aucun détail que l'on pourrait rattacher à l'émergence du dolorisme qui caractérise le corps masculin martyrisé à partir du XIIIe siècle. En effet, l'intérêt des améliorations de l'état de Mordret est inutile diégétiquement parlant si l'on reconsidère le contexte. Si l'on suit la conception médiévale du corps souffrant que rappellent Jacques Le Goff et Nicolas Truong : « *Au Moyen Âge, le corps en soi n'existe pas. Il est toujours pénétré de l'âme. Or son salut est prédominant. Ainsi, la médecine est d'abord une médecine de l'âme qui passe par le corps sans jamais s'y réduire.* »<sup>1134</sup> L'évidence de l'inutilité de la narration de la convalescence mordretienne apparaît puisque Mordret, en ayant exécuté l'ermite qui lui a révélé son destin de parricide et de régicide, est passé du côté des damnés – et chez Dante, c'est justement à une surexposition aux souffrances corporelles que sera condamné Mordred dans la Caïne<sup>1135</sup>.

Et là est tout le problème : les mots rassurants d'Yvain rapportés à ses frères au style indirect, « *sain et haitié* », sous-entendent paradoxalement le tragique de ce moment présent *in absentia* où Mordret reprend ses forces. Car le lecteur, qui a lu quelques pages plus tôt la prophétie de l'ermite, sait que le bon déroulement de la convalescence de Mordred provoque *in fine* la chute logrienne, la mort d'Arthur et la caducité du système arthurien, tant comme modèle politico-religieux qu'en tant que texte même : après la mort d'Arthur, comment refaire de l'arthurien ? Encadrée par d'autres chevaliers, sa faiblesse se dévoilait au grand jour. Les témoins de l'affaiblissement mordretien étaient eux-mêmes des parangons du système arthurien, alors que d'ordinaire, dans les textes du cycle, les convalescences des personnages modèles, à l'instar de Lancelot ou encore d'Yvain, se font auprès d'un personnage féminin, comme l'explique Daniel Ménager<sup>1136</sup>. Or, c'est à partir de cette convalescence que Mordret sort, en tant que protagoniste actif, du texte du *Lancelot-Graal*. Il ne réintègrera le récit, en tant qu'objet dévisagé par Lancelot, que lors

<sup>1134</sup> LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas, op. cit., p. 137.

<sup>1135</sup> On se rappelle le trente-deuxième chant de l'Enfer : « *Per ch'io mi volsi, e vidimi davante / e sotto i piedi un lago che per gelo / avea di vetro e non d'acqua sembante. ... // ... e tutta la Caina / potrai cercare, e non troverai ombra / degna più d'esser fitta in gelatina : // non quelli a cui fu rotto il petto e l'ombra / con esso un colpo per la man d'Artù* ». DANTE, *Divinia Commedia*, Inferno, Canto XXXII, consultable à l'adresse <http://www.intratext.com/IXT/ITA0191/PW.HTM>.

« Je me tourne, et je vois sous mes pieds étalée, / Une nappe d'eau morte, un lac d'eau si gelée / Qu'on eût dit d'un miroir mieux que de flots glacés. // ... Dans toute la Caïne / Tu chercherais en vain une ombre florentine / Ou toute autre chose ayant mieux mérité d'être ici ; // Moins coupable est ce fils qu'Artus, frappant d'avance, / Ombre et corps à la fois perça d'un coup de lance. » Trad. RATISBONNE, Louis, [1832], *in Dante : La Divine Comédie, illustrations de Gustave Doré*, [1982], Barcelone, éditions SACELP, p. 176-178.

<sup>1136</sup> « Les infirmières des temps modernes jouent un rôle plus ancien qu'elles ne le croient : celui de la femme auprès du blessé ou du malade. C'est la blessure que préférèrent les épopées et les chansons de geste car elle [est sic.] plus noble. ... Le roman médiéval nous offre pourtant des situations où le héros revient réellement des parages de la mort, sinon de la mort elle-même. Ici encore, son retour à la vie est l'œuvre d'une femme amoureuse. » Voir MÉNAGER, Daniel, *Convalescences : la littérature au repos*, [2019], Paris, Les Belles Lettres, coll. Essai. Pour les exemples médiévistes, voir plus particulièrement le chapitre « expériences amoureuses » et les pages 91 à 94.

de la célébration de la Pentecôte à Camaalot<sup>1137</sup>. C'est lors de ce passage qu'il cesse d'être adjuvant de Lancelot — donc de l'arthurien — pour devenir opposant.

La sortie de Mordret de l'arthurien était donc soigneusement mise en scène, dès les textes médiévaux, par une évacuation de celui-ci hors de la narration de la matière de Bretagne. À cause du processus d'inversion, qui prime dans l'édification de la geste contemporaine mordretienne, ce n'est plus tant la sortie de Mordret de l'arthurien qui est illustrée que l'évacuation de l'arthurien pour construire un Mordred postmoderne. Par rapport aux textes médiévaux, la nouvelle geste mordretienne mobilise donc des signes — dont le premier est la simple évolution phonétique du nom par sonorisation —, dont la portée a été restreinte par la transformation de l'arthurien en fonds commun, et elle leur associe des sens différents, voire totalement divergents : la réécriture tourne alors à la contre-lecture. Il y a une rupture au sein de l'association entre le signifiant Mordred et son signifié. Cette rupture pose problème quant au genre même des œuvres qui l'illustrent et la développent : Mordred est-il devenu un personnage arthurien sorti de son univers médiéval d'origine ou bien un personnage capable d'*arthurianiser* l'univers créé autour de lui ?

C'est de cette ambigüité que témoigne le dernier chapitre du *Mordred* de Justine Niogret. La fin du roman, qui correspond à la réalisation du parricide par le héros et donc à l'accomplissement de son destin en tant que personnage de réécriture, évacue, avec la fin de la convalescence de Mordred, toute forme d'arthurien de sa nouvelle existence. Comme si l'histoire « soignée », réécrite, avait été purgée de la maladie anti-arthurienne de Mordred. Et *vice-versa*, l'arthurien est comme purifié de l'infection « Mordred ».

Voyons plutôt la première phrase de cet ultime chapitre : « *La vie du château ne touchait plus Mordred.* »<sup>1138</sup> Dans ce détachement entre « Mordred », patronyme du héros qui n'occupe plus que la place grammaticale du COD, et l'impersonnel du groupe nominal sujet « la vie du château », c'est bien la rupture entre la quintessence de l'arthurien, incarnée par la personnification du château de Camelot, personnage de la littérature arthurienne en soi, et le personnage qui est thématiquement associé à sa chute. La « purge » du dilemme mordretien entre l'arthurien et le non-arthurien correspond à une « guérison », qui permet à l'histoire de renouer avec son point final qui semblait, du temps de la convalescence de Mordred, être suspendue, impossible à atteindre. Comme si le moment arthurien type — la mort d'Arthur — se dérobaient dans la geste mordretienne. Et le narrateur de dire : « *Il n'avait jamais véritablement pensé à l'après, au temps qui suivrait sa guérison.* »<sup>1139</sup> La convalescence, état transitoire qui n'est ni de la vie ni de la maladie, convient de fait parfaitement à ce roman, et plus largement à la geste contemporaine de Mordred, ni pleinement arthurien ni pleinement a-arthurien.

Mordred est donc, dans le roman de Justine Niogret, un personnage malade de son intégration au système politique arthurien, à la cour de son père. C'est son corps qui en porte les stigmates, son jugement et ses gestes en sont affectés. On constate donc qu'à ce niveau le Mordred de Justine Niogret est plus le résultat d'une étude précise des critiques

---

<sup>1137</sup> Cf. 1.2.3, p. 116.

<sup>1138</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 153.

<sup>1139</sup> *Ibid.*

médiévistes que des textes médiévaux. Si Justine Niogret avait voulu faire un texte purement arthurien, la convalescence mordretienne modèle eût été le paradoxe de construction qui apparaît dans le Pseudo-Map et que nous avons étudié plus haut. Or, dans l'imbrication entre le somatique et le psychique qui sert de base à tout ce roman arthurien, on retrouve plus l'analyse historique sur la pensée médicale médiévale de Mirko Drazën Gmerk que le particularisme de la matière arthurienne relative à Mordret. Alors que dans *Mordred*, « *il n'est pas possible de séparer les événements corporels de leur signification spirituelle. ... [car] les rapports entre l'âme et le corps [sont construits] d'une façon si étroite et imbriquée que la maladie [est] nécessairement une entité psychosomatique.* »<sup>1140</sup>, pourrait-on dire en reprenant l'étude de Gmerk, il apparaît d'autant plus évidemment que le corps textuel composé par Justine Niogret se détache du corps formé par la matière arthurienne médiévale. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le stigmaté élaboré par Justine Niogret est, dans le fond, plus une démarcation qu'une imitation de l'arthurien.

À cette idée de corps influencé par le système textuel arthurien, il y a un précédent. C'est le *Don Quichotte*. Le personnage de Cervantès souffre d'arthurianisme aigu, pourrait-on dire, il interprète à la lettre les textes médiévaux, et plus particulièrement ceux relatifs aux cycles arthuriens ; la sacralité qu'il confère aux textes qui servent de textes sources à la nouvelle geste mordretienne, le rend inopérant quant à son rôle de personnage, de masque pour le *theatrum mundi*. Avec le *Quichotte*, la *mimesis* était impossible, le roman ne constitue aucun modèle pour le lecteur. Modèle dont on a vu que Mordred était tout aussi inopérant. Et sa convalescence — qui correspond au rejet de la *mimesis* des gestes et des valeurs, traduite par un rejet de *l'imitatio* générique entre le Quichotte et les livres de chevalerie —, le condamnant au prosaïque, provoquait sa mort. Processus que Florence Delay et Jacques Roubaud ne manquent pas de rappeler dans le *Graal Théâtre*.

En effet, dans l'avant-dernière scène, la dix huitième, de l'acte II « Merlin l'enchanteur » de la pièce, les deux auteurs composent un dialogue entre Merlin et Don Quichotte, qui se retrouvent tous les deux bloqués dans le lieu 1, dit « *lieu des paroles profanes* »<sup>1141</sup>. Il est nécessaire de s'intéresser à ce détail, *a priori* sans rapport direct avec Mordret, mais nous y reviendrons par la suite. Le lieu *profanus*, par définition désigne le devant du temple, l'endroit situé face au peuple, par opposition au monde sacré. Le lieu 1 ressemble *a priori* à une arabesque savante, un clin d'œil aux latinistes et aux amateurs de théâtre. La scène est logiquement un lieu profane puisque face au public et hors du temple, tant du point de vue du décor, qui représente le plus souvent l'extérieur d'une bâtisse, que du point de vue géographico-religieux : on sait à quel point les relations entre le monde religieux et le monde dramatique n'ont pas toujours été tendres. Pourtant ce lieu 1 est plus intéressant qu'il n'y paraît. Il est à lui tout seul une parabole de la parole. C'est le lieu où Merlin localise et crée l'esplumoir, esplumoir qui comme nous l'avons vu précédemment, permet justement au personnage de Mordred d'être identifié par le lecteur-spectateur *via* le fond commun externe à la matière de Bretagne.

<sup>1140</sup> GMERK, Mirko Drazën, « Le Concept de maladie », in *Histoire de la pensée médicale en Occident, I Antiquité et Moyen Âge*, [1995], Paris, Seuil, cité in LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas, op. cit., p. 127.

<sup>1141</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 9.



Le lieu 1 est donc *in fine* le lieu métaphorisant le fond commun arthurien lui-même, entendu et réinterprété justement par la parole profane, et c'est cette création de l'esplumoir, cet instant T qui correspond à la mise en activité de l'esplumoir, qui justifie ce que les deux auteurs intitulent, paradoxalement à la fin de l'acte « *fin des commencements* »<sup>1142</sup>. C'est pourquoi Don Quichotte, dans la scène 18, s'écrie face à Merlin :

« ! O desgraciado encantador cuyas profecías percieron en el fuego de mi biblioteca por manos de incrédulos profanadores te suplico que te manifiestes visiblemente a mis ojos !

*Ô malheureux enchanteur dont les prophéties ont péri dans le feu de ma bibliothèque par les mains de profanateurs incrédules je te supplie de te manifester à mes yeux. »*<sup>1143</sup>

Toute parole étrangère prononcée profane la matière arthurienne, comme tout discours mordretien profane la sacralité de la légende d'Arthur, exactement comme Mordret est, pour les textes médiévaux, le personnage associé à la profanation du territoire et des églises de Logres par les étrangers. Ainsi, il y a un jeu d'échos, sur lequel les auteurs s'appuient parfois, entre le rejet de l'arthurien par le personnage et la manière dont son histoire est contée. L'entité Mordred, réévaluée et remise en scène de manière plus ou moins flatteuse, permet de cristalliser l'évacuation du système arthurien, tant dans son fond (morale, code d'honneur, courtoisie) que dans sa forme — le *roman* arthurien.

Cette évacuation passe par la métaphore de la mue. On note une adéquation entre la nouvelle détermination du Mordred de Justine Niogret et le nombre de réécritures qui l'ont précédé, précisément :

*« Au matin, Mordred quitta sa chambre pour combattre. Il avait regardé ses armures dans la lumière froide du matin. Elles brillaient comme la glace des étangs. Aussi immobiles. Des coquilles vides. Des Mordred vides. Des écailles, des mues passées. A côté de lui, couchée comme un cadavre, l'armure qu'il porterait aujourd'hui. Enveloppe creuse, elle craquait à chaque mouvement de Mordred, chacune de ses respirations. Sable sous une meule. Elle était ancienne, plus que le chevalier. Il l'avait trouvée dans l'armurerie des écuyers ... mate de toiles d'araignée, tassée là par les ombres elles-mêmes... Ses bords étaient barbés par des coups d'épée que lui n'avait jamais reçus. La coque, la mue de quelqu'un d'autre. »*<sup>1144</sup>

Comme nous l'avons vu précédemment, Justine Niogret mobilise, pour créer sa geste mordretienne, tout autant les textes sources que les illustrations qui en ont découlé. C'est encore le cas ici. Ce passage, dont la problématique est incarnée par l'impossibilité du déictique temporel « aujourd'hui », récupère le même système d'imbrication entre le textuel et le visuel. L'image des armures brillantes rappelle le caractère chromé des armures du film de John Boorman<sup>1145</sup>. Deux types d'armures mordretiennes apparaissent

---

<sup>1142</sup> *Id.*, p. 150.

<sup>1143</sup> *Id.*, p. 148.

<sup>1144</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 160.

<sup>1145</sup> Film dont nous avons déjà évoqué les costumes, et notamment le traitement contrasté entre l'armure de Mordred et celles des autres personnages fidèles à l'esthétique et au système arthurien.

ici. Les unes reluisantes, réalisées lors de l'existence de Mordred auprès d'Arthur ; l'autre brute, réalisée dans un temps où Mordred ne connaissait pas encore le roi.

Ainsi, le choix du personnage d'opter pour cette dernière, pour l'armure mate, disgracieuse, appartenant à un temps non arthurien, inscrit un double rejet de l'armure arthurienne type, tant celle qui correspond au temps d'Arthur que celle qui correspond à une *ekphrasis* indirecte des costumes de Boorman. L'armure d'occasion, de seconde main, taillée par des coups antérieurs anonymes, correspond *in fine* au contour de tout texte mordretien, tressé en repoussé par des coupes de scribes ou d'auteurs dont l'identité, pour saisir dans son ensemble ce nouveau corps textuel mordretien, n'importe pas. Ainsi, l'armure vide qui se substitue au gisant métaphorise autant le corps vaporeux de l'entité « Mordred » — qui n'est plus définie que par le signifiant patronymique — que le corps du texte, vidé de son essence arthurienne. Après tout, les gestes de Mordred que l'armure rend bruyants (« *craquait à chaque mouvement* ») renvoient à la matière de Bretagne qui ne peut que crisser face à sa réinterprétation mordretienne, face à chaque action réajustée de ce qu'est devenu « Mordret ». Exactement comme l'armure devient une sorte d'exosquelette travestissant pour le personnage de Justine Niogret, le nom Mordred n'est plus qu'une couverture, qu'un pré-texte arthurien et donc anoblissant pour un médiévalisme, genre actuellement en conquête et tout autant en quête de légitimation que son héros.

Or cette vacuité de Mordred correspond, toujours dans le roman de Justine Niogret à la propre vacuité d'Arthur. Arthur n'est plus dans Arthur, et le personnage médiéval de la matière arthurienne est rongé par cet Arthur contemporain agonisant. Lorsque son fils en armes lui demande comment il se porte, il répond : « *Rongé... Comme les noisettes creusées par les écureuils. L'image est sotté, mais je n'en ai pas d'autres.* »<sup>1146</sup> Mordred est le personnage qui marque alors l'inscription du prosaïque dans l'arthurien, donc en soi, l'inopérance du système arthurien. Mordred, en tant que personnage postmoderne, incapable de se reconnaître dans le système arthurien, correspond à la quête d'une nouvelle voie, et en cela il incarne une partie des « *êtres "régés sur des horloges chimériques"* », *des "déçus des systèmes dont la route a croisé un jour celle de l'occulte"* »<sup>1147</sup>, si l'on reprend l'expression de Georges Bertin, citant Renaud Marhic et Alain Kerlidou.

C'est justement dans les trois derniers chapitres du Mordred que le héros convalescent revient au prosaïque chevaleresque. « *Mordred réapprenait les gestes de son métier. Il repassait par un chemin qu'il avait déjà parcouru, et il s'étonnait de la lourdeur de son corps depuis sa jeunesse, de l'étendue de son bras. Des gestes d'enfant et un corps d'adulte, noué d'angoisse au bas du dos.* »<sup>1148</sup> Il s'agit d'un extrait du chapitre 14, le dernier, dix pages avant la fin du roman, et *a fortiori* de la fin effective de l'arthurien. Le retour au quotidien chevaleresque et prosaïque, comme le retour à un arthurien pur, à l'ancien système source de déception, fidèle à l'arthurien originel, est donc impossible.

---

<sup>1146</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 161.

<sup>1147</sup> BERTIN, Georges, op. cit., p. 161.

<sup>1148</sup> *Id.*, p. 155.

Le sous-genre mordretien est donc en soi un genre *a-arthurien*, par définition, tant dans ses ressorts diégétiques que dans ses formes narratives. C'est le genre qui évacue autant Arthur de l'œuvre centrée sur Mordred que la forme arthurienne même de l'histoire mordretienne. Cette évacuation du genre arthurien traduite par la lutte filiale correspond à l'éviction progressive des textes-sources dans leurs hypotextes.

Considérons par exemple *Graal Théâtre*. On constate que, lors de la dernière scène de cette pièce injouable ; Mordret est le seul personnage du monde arthurien à exécuter les modèles dudit monde. Concentrons-nous sur la scène 15 « Salesbières » de l'acte X. Les faits sont supposés se dérouler dans le fameux lieu 1. Voici l'extrait :

« *BLAISE :*  
*Ils se battent, combat terrible, corps à corps*  
*Voici déjà longtemps que les chevaux sont morts.*  
...  
*Enfin voici le soir. Ils ne sont plus que quatre*  
*Debout, Girflet, blessé qui ne peut plus se battre,*  
*Ké, blessé, dont les yeux sous un voile de sang*  
*S'égarant, il ne sait s'il est mort ou vivant.*  
*Mordret s'approche, il tient un glaive gros et fort*  
*Duquel il vient de décapiter Sagremor.*  
...  
*Plus prompte que l'éclair Escalibour flamboie*  
*Jusqu'au cœur de Mordret se fraye sa droite voie.*  
*D'un seul coup de l'épée Arthur perce son fils.*  
*Le coup est si violent qu'il crève la poitrine*  
*En traversant. La plaie béante, énorme abîme,*  
*Est si profonde qu'elle s'ouvre sur le ciel,*  
*Girflet y voit passer un rayon de soleil ! »<sup>1149</sup>*

Si l'on étudie attentivement ce passage, on constate que l'acmé de la geste mordretienne correspond plus au corps à corps des textes littéraires, au médiévalisme confronté au médiévisme, qu'au simple corps à corps des combattants. Mordret évacue l'arthurien en exécutant Sagremor, qui est pour lui ce que Keu est à Arthur, comme on l'a vu précédemment, lui-même équivalent d'Arthur. La signification directe se cache donc derrière un degré deux. En effet, ce qui se présente comme une simple actualisation de *la Mort le roi Artu* passe par une diversion de l'action à la manière du récit de Thérémène. L'arthurien est donc digéré une première fois par le théâtre classique, lequel avait un intérêt pour le moins limité pour le Moyen Âge... Or cette digestion du genre arthurien passe aussi par un deuxième degré : le XIXe siècle. Le distique introducteur au combat entre Mordret et Arthur est une réécriture du « Mariage de Roland » de Hugo. Les vers de Blaise « *Ils se battent combat terrible corps à corps Voici déjà longtemps que les chevaux sont morts* », étaient dans *la Légende des Siècles* « *Ils se battent — combat terrible ! — corps à corps. Voilà déjà longtemps que leurs chevaux sont morts* »<sup>1150</sup>. Outre le jeu sur le mariage des deux matières — de Charlemagne et d'Arthur — rivales à travers l'imitation d'un style

<sup>1149</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 597.

<sup>1150</sup> HUGO, Victor, « le Mariage de Roland », in *la Légende des siècles*.

théâtral qui n'avait que mépris pour l'une et l'autre, il faut noter l'importance de la modification à laquelle les auteurs procèdent à travers ce jeu-là. L'opposition entre « Voici » et « Voilà » équivaut, de fait, à la problématique du « aujourd'hui » qu'employait précédemment Justine Niogret.

En effet, Florence Delay et Jacques Roubaud, en actualisant le présentatif, en le doublant d'une énonciation théâtrale qui inscrit son existence dans tout présent de diction ou de lecture, montrent que le genre arthurien n'est plus existant que par son rejet, par son inexistence même. Ce qui est *a priori* un primo-texte, ce qui fait directement allusion à *La Mort le roi Artu*, n'est en fait qu'une couche dont la matérialité même est floue. Où commence et où s'arrête sa digestion, — quels vers pourraient être dits purement arthuriens ou purement classiques, mais là n'est pas la question — dans le passage susmentionné ? Quel corpus arthurien met-il en avant ? Un corpus justement construit par perception rétrospective, plus par empreinte et par trace que par impression fidèle. Florence Delay et Jacques Roubaud montrent que dans le fond, avec la marche vers la modernité, toute réécriture de l'arthurien devient en soi mordretienne, — un viol pourrait-on dire pour reprendre la métaphore de Dumas<sup>1151</sup>. Les beaux enfants de la matière de Bretagne réécrite sont en soi en rupture vis-à-vis du style arthurien, et ce dès le Moyen Âge tardif.

Considérons rapidement *le Chevalier au Papegau*, texte de l'arthurien post-arthurien dont l'histoire se déroule dans un temps anté-arthurien. Elisabeth Gaucher explique très bien tout le paradoxe de cette œuvre de la matière de Bretagne à contre courant de l'un des premiers fonds communs arthurien : « *En cette fin du XIVe ou du début du XVe siècle, on croyait Arthur mort et enseveli dans l'île d'Avalon, au terme d'une longue vie dont les débuts restaient marqués du sceau de la prédestination. Aussi le conte du Chevalier au Papegau, qui retrace les « Enfances » du roi accompagné de son perroquet, affiche-t-il l'impertinence d'une jeunesse, d'une innovation littéraire qui bouscule l'autorité des textes antérieurs.* »<sup>1152</sup>

*Le Chevalier au Papegau* est lui-même une sorte de perroquet des textes qui l'ont précédé, mais au lieu de répéter l'enchaînement qui a conduit précédemment à l'échec arthurien, il met en avant un Arthur tout juste couronné, qui n'est pas encore la pièce centrale de la Table Ronde. En rajeunissant, de roi-référent il devient personnage mouvant, dont le destin n'est pas encore entaché par la conception de Mordret. L'arthurien renoue *a priori* avec ses origines, avec le départ pour *l'avventura*, le secours de dames en détresse, mais pourtant il se renie lui-même en tant qu'arthurien : Arthur lui-même garde son identité secrète, il tait son nom et, paradoxalement, se frappe temporairement d'infamie. Ce premier texte post-arthurien a donc le corps de l'arthurien, il en a toutes les couleurs, mais sa parole n'est pas purement répétitive.

Par exemple, à partir de l'épisode de la joute des morts, à laquelle Arthur assiste et contre laquelle il est mis en garde par le roi Belnain, Elisabeth Gaucher traduit une mise

---

<sup>1151</sup> « Si j'ai violé l'histoire, je lui ai fait de beaux enfants », se défendait Alexandre Dumas contre les critiques.

<sup>1152</sup> GAUCHER, Elisabeth, « Le Chevalier au Papegau : « Enfances » ou déclin ? », in *Enfances arthuriennes*, op. cit., p. 255.

en abyme de la littérature arthurienne. « *Le jeune homme se trouve face au vieillard, au mort qu'il sera dans quelques années, et qui cherche à l'écarter de son destin. Est-ce le cri d'une littérature à l'agonie ? L'invitation à renouveler sa matière pour ne pas sombrer dans le huis clos d'une culture morte, qui, tels les fantômes du tournoi à l'approche du jour, ne résiste pas à l'éclairage du monde actuel ?* »<sup>1153</sup> Et le Chevalier au Papegau de continuer sa route, et de croiser une licorne, symbole de l'amour qui sera si tragique et si dévastateur dans tout le cycle arthurien. Cette licorne nourricière « *a offert son lait à ses deux protégés, le nain et son géant de fils. L'animal symboliserait alors les sources de la littérature arthurienne, auxquelles ont puisé les auteurs et leurs continuateurs.* »<sup>1154</sup> La licorne, le nain, le Géant sans Nom et Arthur embarquent par la suite sur une nef, qui les ramène à la cour. À la Pentecôte, de retour au Château de Windsor, Arthur récupère sa place, et « *fit baptiser le Géant sans Nom, il le fit chevalier et de nombreux autres avec lui, pour l'honorer. Il retrouva le nain son père, tous deux étaient remplis de joie.* »<sup>1155</sup> Le Chevalier au Papegau est donc en soi la première profanation du système arthurien, le Géant sans nom se nomme modernité — au XVe siècle — et le nain Moyen Âge, le Géant est la réécriture arthurienne a-arthurienne, qui rompt avec la trace de la matière de Bretagne, dont témoigne la première citation d'après Elisabeth Gaucher. Réécrire l'arthurien non plus à partir de celui qui est destiné à en être la pièce centrale, mais plutôt à partir de Mordred, à partir de cette figure d'opposant, que Belnain signale au jeune roi (« *Je fus tué par grande trahison en un tournoi par l'un de mes seigneurs que je ne peux nommer... Je suis en un beau lieu... et j'y resterai jusqu'à ce que soit accomplie la prophétie de Merlin, et ensuite j'irai dans un autre lieu plus beau encore et plein de délices...* »<sup>1156</sup>) permet d'échapper au malaise de la perception plus arthurienne que mordretienne, plus respectueuse qu'irrespectueuse de l'œuvre postmoderne vis-à-vis des textes sur lesquels elle s'appuie. Ce malaise est bien à attendre au sens étymologique : le texte mordretien, à l'instar de celui de la *Demanda* qui ne peut faire oublier qu'Arthur a le crâne fendu par le coup de son féal de fils, est *adjacent* à l'arthurien, il est dans ses alentours, mais il n'est pas lui.

Et c'est justement cette image du viol, au sens le plus étymologique du terme, au sens de violence et de profanation de ce qui est adjacent, à proximité, que mobilise Justine Niogret, dans son *Mordred*. Mordred tourne autour de ses pulsions anti-arthuriennes : « *Mordred se leva et alla chercher Polik. Il fouilla, comme on le fait pour un chien qui a mordu, un rat qu'on veut tirer de son mur. Cela prit du temps, des recoins et du dégoût.* »<sup>1157</sup> Le personnage éponyme rompt avec sa personnalité anonyme et prosaïque, avec son double non-arthurien pour mettre à mal l'arthurien même avant le dernier acte constitué par Salesbières, en interrompant l'adultère entre Polik et une femme, probablement Guenièvre, puisqu'elle est la seule femme du roman, et est toujours désignée à l'aide de l'article défini.

---

<sup>1153</sup> *Id.*, p. 264.

<sup>1154</sup> *Id.*, p. 265.

<sup>1155</sup> *Le Chevalier au Papegau*, trad. REGNIER-BOHLER, Danielle, in *la Légende arthurienne*, op. cit., p. 1162.

<sup>1156</sup> *Id.*, p. 1141.

<sup>1157</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 157.

« Il avait tant attendu ce combat. Il était étonné du silence de ses dragons... Mordred se leva et alla chercher Polîk... Lorsque Mordred le trouva, il avait les mains grises de poussière et le front humide, ses cheveux noirs collés à la chair. Polîk ne l'entendit tout d'abord pas, tout tourné vers le ventre de la femme ; Mordred le saisit à l'épaule et le sortit de son fourreau pour le jeter au sol. »<sup>1158</sup>

À travers ce passage dans lequel rupture et contact sont tous deux présents, où Mordred force Polîk à *déconner* — au sens propre du terme — alors que l'image de la pénétration passe encore par le champ sémantique de l'épée, c'est une violence moins physique que thématique qui apparaît. Il s'agit bien là d'une profanation de la profanation du corps de Guenièvre, double féminin du corps royal, à l'image de cette sexualisation dans laquelle se joue la profanation même de l'esthétique arthurienne médiévale. À travers le « cru » purement physique et anonyme du personnage de Polîk, c'est le rejet de l'amour courtois, « *idérialisation d'un style de vie* »<sup>1159</sup>, dont le cycle arthurien met en scène la recherche et l'élaboration. Polîk expliquait en effet à Mordred pourquoi il avait cédé à Guenièvre : « *Alors oui, quand Guenièvre m'a offert ses cuisses, je les ai prises... Je n'ai que le rien, et la chance de lui avoir fourré ma queue dans la chair, et qu'un roi y passe après moi. Une fois, rien qu'une. C'était là tout mon plaisir. Le reste, le corps en lui-même, il est passé avec autant de goût qu'une bougie éteinte.* »<sup>1160</sup>

La synesthésie du terme « bougie » est intéressante. Il s'agit autant d'un terme olfactif, combinable avec « goût » que d'un terme matériel, la bougie de cire étant par définition condamnée à être *consumée* (comme le corps de Guenièvre est *consummé*) et donc à ne plus être ce qu'elle est, tout en étant modelable à cause de la malléabilité de la cire. Bref, ce paradoxe de captation traduit parfaitement toute l'ambiguïté de ce qu'est la geste mordretienne vis-à-vis de la matière de Bretagne.

Nous avons vu qu'il y avait autant de Mordred que d'œuvres dans notre corpus. Autant d'enfants « Mordred » que de gestes mordretiennes. S'il y a une adéquation entre le corps mordretien et le corps du texte, il y a une adéquation entre le genre mordretien et des genres non-arthuriens. Dans les réhabilitations mordretiennes, parce qu'il est le personnage en butte à l'hostilité arthurienne, luttant contre l'essence même de l'arthurien, il incarne l'opposition entre le médiévalisme et le médiévisme. Ce médiévalisme, vide de tout système signifiant et unifiant autour d'une harmonie politico-religieuse, civilisationnelle pourrait-on dire, est tout aussi bâtard que le héros qu'il se donne.

Parce que Mordred fonctionne avec l'extérieur — Avalon, l'empire Saxon —, le sous-genre mordretien fonctionne avec des textes et des formes extérieurs au texte médiéval arthurien, parfois bien plus éloignés du médiévisme que le médiévalisme mis en abyme dans les jeux référentiels de Florence Delay et Jacques Roubaud.

---

<sup>1158</sup> *Ibid.*

<sup>1159</sup> WALTER, Philippe, in « les Enchantements de Bretagne : Yvain, Lancelot et les Fées, in *Yvain ou le Chevalier au lion/ Lancelot ou le Chevalier de la charrette*, Paris, [2014], édit Diane de Selliers, p. 13.

<sup>1160</sup> *Id.*, p. 144.

Considérons par exemple le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*. Imma Mira Sempere, pour promouvoir la renaissance de l'Avalon catalan<sup>1161</sup>, fait créer à son Mordred un wifi médiéval. Dans l'extrait suivant, la logique arthurienne, l'univers médiévalo-féérique, sont entièrement digérés par le genre du roman noir, lui-même dissout dans un genre plus contemporain et plus direct pour le lectorat cible, le cyber-punk.

« ... instalara... una especie de tubo metálico con el tamaño de una persona o con la forma de una orquilla en lo alto de la torre más alta del castillo... Los músicos decían que era un gigantesco diapason y el Obispo insistía en que era un símbolo de los poderes demoníacos... hacer cantar las piedras... Por eso se trataba de conectar en centro de la ciudadela con cierta veta dotada de una cualidad... desde que instalaron los diapasones, sus vibraciones, vigorizadas por los vientos y las corrientes subterráneas... los diapasones están funcionando! »<sup>1162</sup>

Le thème de la fourche installée au sommet du château et supposée capter et condenser une énergie astrale est des plus romantiques. Mélangé au soupçon d'hérétisme, il rappelle l'expérience de Victor Frankenstein. Le Mordred d'Imma Mira Sempere est de fait un Prométhée postmoderne. Il partage avec le substrat de Mary Shelley l'enthousiasme et la volonté de laisser quelque chose, aussi contre-nature soit-elle. Le diapason de Mordred, permettant de communiquer avec l'Avalon perdu et de renouer avec le supranormal a-arthurien, a pour effet aussi de concentrer « *ciertas clases de aguas sutiles* ». Là où Frankenstein jouissait de la pluie tombante, céleste, pour créer la créature parfaite, Mordred, pour générer la sur-race avalonesque, revendique les eaux montantes, souterraines, transformation féérique mordretienne de la réalité postmoderne et écologique que l'on nomme prosaïquement « nappe phréatique »<sup>1163</sup>... Mordred est alors associé tout autant au créateur qu'à la créature : « *Al sentir aquella fría gota sobre su cabeza, fue como si un rayo penetrara en su núcleo más íntimo.* »<sup>1164</sup> Le champ sémantique de la foudre n'est en effet pas un hasard, Frankenstein l'emploie pour narrer la renaissance de la créature :

---

<sup>1161</sup> Sur la récupération d'Avalon dans le contexte méditerranéen, voir l'analyse de Lourdes Soriano Robles dans « The Matière de Bretagne in Aragon », dans *The Arthur of The Iberians*. Elle explique en effet que La Faula, texte que nous n'avons pu intégrer au corpus, présente un transfert entre l'île d'Avalon et l'Etna. Cette « méditerranéisation » du lieu final s'effectue à travers un texte composé de français et de catalan. Parce que « *the narrative is written in a heavily Catalanised Occitan with insertions in French, a deliberate bilingualism that highlights the author's linguistic knowledge, at the same time as it reveals the skill of Torroella in versifying in French, a language in which three of his characters speak: Arthur, Morgane and the serpent.* » Il aurait été nécessaire d'avoir accès à la Faula. L'utilisation du substrat catalan dans le langage de Morgane, parce qu'associée postérieurement à Mordred, eût pu donner d'autres pistes de réflexion. D'après SORIANO ROBLES, Lourdes, in « The Matière de Bretagne in Aragon », in *The Arthur of the Iberians*, op. cit., p. 175.

<sup>1162</sup> Cf. note 376.

<sup>1163</sup> Et l'on sait à quel point la pénurie d'eau et les rivalités autour de « l'or bleu » ne sont pas oubliées dans le débat sur l'indépendance catalane. Le transfert des eaux du Rhône, en vue de pallier les assèchements trop importants et trop fréquents de la Communauté Autonome, avait été l'une des priorités de Jordi Pujol dans les années 2000. Le projet avait été freiné par Madrid, qui devait mener les négociations transfrontalières. En 2009, le projet fut abandonné, suite à la mise en place d'une usine de dessalement des eaux maritimes.

<sup>1164</sup> « Lorsqu'il sentit sur sa tête cette goutte d'eau froide, ce fut comme si un éclair avait pénétré son être le plus intime. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 241.

« *It was on a dreary night of November, that I beheld the accomplishment of my toils. With an anxiety that almost amounted to agony, I collected the instruments of life around me, that I might infuse a spark of being into the lifeless thing that lay at my feet. It was already one in the morning; the rain pattered dismally against the panes, and my candle was nearly burnt out, when, by the glimmer of the half-extinguished light...* »<sup>1165</sup>.

Imma Mira Sempere déguise à peine le gothique de l'hypotexte non arthurien. Là où, dans l'œuvre de Mary Shelley, il s'agit d'une nuit de novembre, il est, dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, question d'une soirée (on sait en effet que Mordred se rend auprès du diapason après un « *largo día, largo y provechoso* »<sup>1166</sup>) peu avant les festivités de Shambain<sup>1167</sup> — nom dans lequel on reconnaît le nom celte des festivités de *Samhain*, réalisées probablement entre le 5 et le 7 novembre. Là où Victor ne jouit que de la lumière de sa bougie, Mordred ne perçoit son instrument qu'à l'aide de « *la luz de las antorchas* »<sup>1168</sup>.

En soi, rien d'anormal à ce qu'un texte digère les formes, quelles qu'elles soient, qui l'ont précédé. L'a-arthurien de la geste mordretienne postmoderne est fait d'un arthurien perçu par tout ce qui lui a succédé. Le processus que Borges illustre dans sa nouvelle *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* met bien en avant le drame de toute réécriture, de toute refonte d'un genre littéraire à cause de son rapport avec « *la vérité, dont la mère est l'histoire, émule du temps, dépôt des actions, témoin du passé, exemple et connaissance du présent, avertissement de l'avenir* », extrait de l'œuvre de Cervantès, de celle de Borges et de la pseudo-œuvre de Pierre Ménard. La réécriture médiévalisante mordretienne n'est finalement bien qu'un émule de l'arthurien médiéval, une création qui cherche à imiter, à devenir l'égal(e) de son (ses) modèle(s), tout en refusant le pari, au sens pascalien, de la réécriture arthurienne.

Ainsi, Mordred et la geste postmoderne qui se constitue autour de lui sont un moyen d'échapper à la comparaison avec les géants, les textes sources de la matière de Bretagne. La lâcheté du personnage correspond à la lâcheté, à l'ampleur que comporte le fait de composer sur une geste *in absentia*. Elisabeth Gaucher expliquait en effet que le motif du Papegau d'Arthur jouait sur « *la cage, recouverte d'une couverture, emblémat[ique d'] une écriture frileuse, prisonnière de son passé et qui se replie sur elle-même, l'oiseau cédant à la peur devant chaque situation nouvelle, à savoir le danger de toute réécriture.* »<sup>1169</sup>

---

<sup>1165</sup> « Une sinistre nuit de novembre, je pus enfin contempler le résultat de mes longs travaux. Avec une anxiété qui me mettait à l'agonie, je disposai à portée de ma main les instruments qui allaient me permettre de transmettre une étincelle de vie à la forme inerte qui gisait à mes pieds. Il était une heure du matin. La pluie tambourinait lugubrement sur les carreaux, et la bougie achevait de se consumer. » Trad. CEURVORST, Joe, d'après SHELLEY, Mary, *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, [1818], pour *Les Évadés des Ténèbres*, Robert Laffont, coll. Bouquins, p. 338.

<sup>1166</sup> « une longue journée, longue et fructueuse ». Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 240.

<sup>1167</sup> Alors que cette expérience de Frankenstein postmoderne et enfantin est évoquée dans le chapitre 20, le chapitre 22 est intitulé « Shambain ».

<sup>1168</sup> « La lumière des torches » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 240.

<sup>1169</sup> GAUCHER, Elisabeth, art cité, p. 259.



C'est là le fil conducteur sous-jacent du texte de Thierry Di Rollo, *Bankgreen*, œuvre qui illustre le rejet qu'elle fait elle-même de son statut de réécriture. La composition de la trilogie, parce qu'elle est faite en point/contre-point, alterne les chapitres dédiés à la quête de Mordred et ceux dédiés à la naissance et à la croissance de la dernière Rune, nommée Nomphée, qui sera chargée de former le dernier peuple de la planète aux Brumes de l'Okar, le moyen de communication télépathique qu'utilisaient les varaniers avant leur disparition. Lors de la décision commune des Runes d'exiler Mordred sur l'équivalent d'Avalon, Nomphée explique : « *Cette conjugaison de la dimension et du varanier que Brenne et toi [Lyve] pressentiez est en train d'advenir. Les Shores apprennent à se servir de leur outil et chaque jour, ils en comprennent un peu mieux les rouages, l'énorme potentiel. Je continue moi-même d'y être présente en essayant de verser aussi souvent que possible, et j'écoute.* »<sup>1170</sup>

Le terme « verser », dans l'univers de Thierry Di Rollo, désigne l'acte de communication télépathique. Il est associé à la première communication télépathique de Mordred avec ses pairs, à laquelle le lecteur assiste au tout premier chapitre de la trilogie : « *Tu as été reversé dans l'unique dimension ?* »<sup>1171</sup> La répétition différenciée des termes « dimension » et « versé », leur saturation sémantique différente, montrent une certaine émulation. Là où l'existence de Mordred ne fait que s'affaiblir, celle de la Rune Nomphée gagne en puissance.

L'enchâssement des deux diégèses montre comment, dans l'histoire, les Runes chassent les varaniers de leur domaine des Brumes pour les faire occuper par les Shores, exactement de la même manière que, dans la perception du lecteur, le texte *a priori* influencé par l'arthurien est évacué par un autre type de texte. En effet, sur le premier volume, *le Dernier des Varaniers*, considérons l'incipit : le chapitre 1 évoque Mordred et la mort des varaniers, le chapitre 2, le contexte politique de *Bankgreen*, et le chapitre 3, la machination des Runes, lesquelles précisent que, parmi les *Émuls* « *l'extinction progressive des Entités mâles répond à la disparition des varaniers* ». Dès lors la mort de Mordred se tisse intimement avec la naissance de Nomphée : par exemple, basée sur une métaphore quelque peu éculée de la graine, il y a une correspondance, dans la deuxième partie du livre, entre les chapitres 41 — dédié au don de Mordred des graines de haine (sorte d'antidouleur rendant furieux n'importe quel guerriers) — et 42 — dédié à la ponte dont est issue Nomphée. Ou encore celle entre le chapitre 47, lors duquel un soldat demande « *Quel est le sens de tout ça ?* »<sup>1172</sup>, question à laquelle Mordred réplique : « *Je n'ai pas de réponse à cette question de lâche* »<sup>1173</sup>, et le chapitre 48, où la future Nomphée accède à la conscience et pose des questions auxquelles la Rune Lyve répond toujours : « *Et elle sait pourquoi, désormais. La vie est une succession de questions. Et l'innommée pose les siennes, de deux ou trois pensées brutes et denses. La Rune se trouve auprès d'elle pour y répondre.* »<sup>1174</sup> La mort de Mordred, sur laquelle les Runes aînées s'interrogent,

---

<sup>1170</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 678.

<sup>1171</sup> *Id.*, p. 32.

<sup>1172</sup> *Id.*, p. 231.

<sup>1173</sup> *Ibid.*

<sup>1174</sup> *Id.*, p. 232.

correspond à la reconnaissance de Nomphée, puisqu'elle est là celle qui annonce la mort du varanier.

Voici l'extrait du chapitre 15 de la troisième partie :

« Brenne est perchée au plus près du piton de glace. Elle est la première à repérer la silhouette de Nomphée, encore loin dans le ciel...

« À ton avis ?

-Je me refuse à questionner les Limbes. Je veux une réponse de Nomphée. De vive voix. »

...

Nomphée continue d'approcher.

Elle est la seule à connaître la réponse. »<sup>1175</sup>

De manière rétrospective, le lecteur comprend que l'information que cherche Brenne est la confirmation de la mort de Mordred, dans le chapitre 16 de la même partie : « *La lame brille au soleil blanc de Bankgreen, décapite sèchement Mordred.* »<sup>1176</sup> Or, ce renversement entre Mordred et Nomphée, entre le temps des varaniers, équivalents de chevaliers arthuriens, et celui des Shores anonymes, renversement dont la portée est plus métalittéraire qu'il n'y paraît à la première lecture de l'œuvre, est provoqué par l'amour d'une créature qui appartient justement au peuple des Êmules : « *L'eau du cercle miroite, déforme les corps tendus des Êmules. Aussi, un à un, les ventres se libèrent pendant que les Entités ferment les yeux. Des sexes ouverts tombent des bulles solides, opalines, qui rejoignent le fond de l'océan.* »<sup>1177</sup> Bref, dans *Bankgreen*, l'émulation en tant qu'espèce, en tant que corps modulable, correspond à la flexibilité de la matière arthurienne que chaque auteur peut priver de ses principaux caractères, pour n'en garder plus qu'un souvenir qu'il faut évacuer.

Pourtant, là où le Mordred moderne, dont l'un des modèles est celui de *Graal Théâtre*, par exemple, est construit par la combinaison de signifiants compatibles les uns avec les autres, on constate que certains Mordreds postmodernes, tel que celui d'Imma Mira Sempere, ne sont plus faits que d'une accumulation de références, de signifiants valant pour eux-mêmes et non plus pour la combinaison qu'ils produisent dans leur arrangement.

On peut dès lors se demander si les Mordreds postmodernes (du moins certains Mordreds postmodernes qui apparaissent dans quelques œuvres du corpus) ne sont pas les éléments évidents d'une modification relationnelle à la littérature, et plus généralement à la connaissance elle-même. Modification où la quantité l'emporterait sur la qualité. Représentation du médiocre, autant d'un point de vue dépréciatif qu'étymologique, ce type de Mordred désarthurianisé et désarthurianisant n'est-il pas devenu le média de notre propre état ?

En effet, le générique mordretien composé par la romancière catalane, trop en rupture avec sa source arthurienne, ne tient pas. L'œuvre s'oriente vers sa propre aporie

---

<sup>1175</sup> *Id.*, p. 306.

<sup>1176</sup> *Id.*, p. 307.

<sup>1177</sup> *Id.*, p. 216.

— ce qui d'une certaine manière, correspond tout à fait au personnage de Mordred. Mais le considérer d'une manière purement auctoriale, dans l'optique de la construction d'une saga littéraire, est absurde. La fin du premier volume de ces *Crónicas del ultimo Pendragón* invitait à une suite. Lorsque Mordred est défait traîtreusement par Lancelot qui le poignarde, l'auteur écrit, à propos de la syncope mordretienne — c'est-à-dire l'absence et la rupture du corps du sujet à lui-même :

« *El fuego y el acero de los atrios de Camelot se difuminaron y el príncipe se encontró rodeado de un evanescente bosque de árboles blancos...*

*Fin del primer libro*

*Continuará... »<sup>1178</sup>*

La métaphore du blanc de l'arbre (*árboles blancos*) cache l'œuvre future et l'évanescence (*evanescente*), tant l'imagination de l'auteur que celle du lecteur laissé sur sa faim. Pourtant cette prétention au dépassement du modèle tant arthurien que, par exemple, gothique, comme c'était le cas avec l'hypotexte de Mary Shelley, sous-entend aussi l'absence d'un corps textuel mordretien réel, palpable, littérairement consistant pourrait-on dire. Le roman d'Imma Mira Sempere est en effet construit sur une symbolique des rites préchrétiens et pré-arthuriens. Il est dit qu'il est né lors des festivités de Shambain, aux alentours de début novembre : « *Mordred no estaba de ánimos para celebrar ni su cumpleaños ni el Shambain.* »<sup>1179</sup> Mais il est aussi dit qu'il a été conçu lors de la nuit de Beltane : « *Fuiste concebido durante las celebraciones de Beltane honrando al fuego verde y al sol rejuvenecido...* »<sup>1180</sup>. Ici, à vouloir jouer avec les symboliques que l'arthurien lui-même avait minimisées, voire que certains textes sources médiévaux avaient totalement évacuées, Imma Mira Sempere commet une faute de construction chronologique : six mois seulement séparent Beltane de Samhain<sup>1181</sup>...

Mordred est donc le personnage de la *Tabula Rasa*. L'arthurien tel qu'il était conçu *a posteriori* par un texte tel que *le Chevalier au Papegau* inversait le rapport entre les nains et les géants, le mordretien en fait fi. Le Mordred moderne était un nain qui reconnaissait encore l'épaule du géant, il était une référence, un jeu qui valait pour lui-même. L'un des Mordred postmodernes, en revanche, la nie, voire en ignore totalement l'existence. Ce Mordred littéraire-là correspond, de fait, à celui qui porte les post-vérités — parfois à la limite de l'aporie raisonnée — que nous avons examinées plus haut dans cette étude. L'émergence de Mordred en tant que figure potentiellement plus importante que les héros traditionnels de l'arthurien s'inscrit dans « *l'émergence d'une nouvelle figure centrale plus*

---

<sup>1178</sup> « Le feu et l'acier du hall de Camelot s'évaporèrent et le Prince se trouva entouré d'un bosquet évanescence d'arbres blancs... Fin du premier livre. A suivre. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *in Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 270.

<sup>1179</sup> « Mordred n'était d'humeur à ne fêter ni son anniversaire ni Shambain. » *Id.*, p. 254.

<sup>1180</sup> Cf. 1.3.2, note 463.

<sup>1181</sup> Ce type d'incohérence sur la gestation d'un personnage a un précédent. Là où Imma Mira Sempere enlève des mois, Flaubert en avait rajouté pour la grossesse de Rosanette, dans *l'Education sentimentale*, laquelle de neuf mois habituels passait à vingt-cinq. Si Flaubert, relecteur compulsif de lui-même, ne peut laisser par inadvertance un tel décalage, il l'intègre à son roman. La gestation en six mois de Mordred, en soi, ne correspond à rien, hormis à une manie référentielle, à une surcharge cognitive qui trouble le sens même de la connaissance réflexive...

démocratique : celle de la victime... [qui] est pure passivité. On devient un héros par de hauts faits. La victime, en revanche, n'a strictement rien à faire ni aucune qualité à montrer : il lui suffit d'appartenir à une catégorie dûment répertoriée comme pouvant se prévaloir de ce titre. »<sup>1182</sup>

Le sous-genre mordretien se reflète ainsi lui-même, de manière plus ou moins consciente et de manière plus ou moins ludique — c'est-à-dire réussie, si l'on voulait considérer la qualité des œuvres du corpus. Dans le roman de Justine Niogret, la décision de Mordred de proposer à Arthur une mort apte à le mythifier vient de sa réflexion sur la nécessité du modèle, sur le rapport au modèle arthurien. En tuant Arthur, il évacue l'arthurien diégétiquement historique, pour le glorifier en s'autodégradant.

« Je pressentais ce que je devais faire. Le choix, les mots enfin chuchotés à moi-même, attendant que je sois prêt, comme bête à l'affût. Je le savais. Qu'un jour ma main donnerait cela... Il faut bien couper les amarres de ces navires pour qu'ils soient libres de revivre encore et encore leurs aventures dans l'oreille des tout-petits ; donner des modèles, des pères et des mères à ceux qui n'en n'ont pas, à ceux dont les parents sont tournés de la même bourbe que toi. »<sup>1183</sup>

À noter que dans l'utilisation du mot *bourbe* se joue un passage du médiocre moyen, normal, dramatique dirait-on dans le registre théâtral, au médiocre dépréciatif, puisque le mot *bourbe* fonctionne comme le mot *boue*, que Mordred avait précédemment utilisé pour parler à son interlocuteur, Polik, le double anonyme non-noble : « Certains volent et cachent, mais toi, il te faut autre chose, il te faut la boue et l'enjeu. »<sup>1184</sup> Or, la boue, l'*adama* biblique, représente la matérialité de l'homme. Le fait de comparer le récepteur du discours (donc le lecteur, puisque l'on est au style direct) à la *bourbe* rompt toute possibilité mimétique avec la noblesse de l'épique.

La rupture entre le genre arthurien (et les valeurs qu'il porte) et le mordretien prosaïque correspond dans le fond à un fléchissement entre le modèle épique et le modèle médiocre, médian, au sens étymologique du terme. La préférence pour un Mordred médiocre entre parfaitement dans l'analyse de notre société faite par Olivier Babeau. Pour lui, « la fin de la figure du héros »<sup>1185</sup> est un « tournant inédit »<sup>1186</sup> dans « l'histoire des civilisations »<sup>1187</sup>. En l'occurrence le renversement entre Mordred et les autres héros traditionnels de la matière de Bretagne révèle un « changement profond »<sup>1188</sup> dans la nôtre.

---

<sup>1182</sup> BABEAU, Olivier, tribune citée.

<sup>1183</sup> NIORGET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 159.

<sup>1184</sup> *Id.*, p. 142.

<sup>1185</sup> BABEAU, Olivier, « Pourquoi notre société préfère les victimes aux héros », in *Le Figaro*. Tribune consultable à l'adresse : <https://www.lefigaro.fr/vox/societe/olivier-babeau-pourquoi-notre-societe-prefere-les-victimes-aux-heros-20210225>.

<sup>1186</sup> *Ibid.*

<sup>1187</sup> *Ibid.*

<sup>1188</sup> *Ibid.*

À l'instar de Mordred, qui ne veut d'autre identité que celle qui se donne, d'autre miroir que lui-même, l'arthurien que mobilise une réécriture mordretienne n'est qu'un masque d'elle-même. Concentrons-nous un instant sur le cas de *Mordred A tragedy*.

*A priori*, Henry John Newbolt, en composant une pièce issue du cycle arthurien, semble mobiliser un fonds commun purement anglais, dans la droite ligne de l'éveil des peuples, de la redécouverte du folklore et des mythologies nationales. Cependant, il le fait en 1895. Il s'agit donc d'une œuvre de fin de courant artistique. Elle voit le jour lors de la clôture de l'ère victorienne, terreau des trois vagues préraphaélites qui ont inspiré tout autant la peinture que la littérature anglaise du XIXe siècle. L'univers *a priori* arthurien de la pièce n'est donc que le condensé de l'arthurianisme qui s'est développé tout au long du siècle, et notamment quand Tennyson est nommé poète royal car « *dès lors [il] associe plus que jamais sa vision d'Arthur à l'idéal victorien.* »<sup>1189</sup> Les actes de la tragédie sont autant de tableaux se référant tant à l'histoire picturale qu'aux poèmes recréateurs d'un nouvel arthurien, métaphore à peine déguisée de l'idéologisation de la morale victorienne.

Le lecteur-spectateur de Newbolt voit-il l'art scénique arthurien passéiste et historique, ou bien sa transcendance contemporaine et immédiate qui règne au-dehors de l'espace théâtral ? Par un schéma de *matriochka*, c'est Tennyson, avant d'être Geoffroy de Monmouth ou même Malory, qui est sous-jacent à la pièce de Newbolt car, comme l'explique Marc Rolland : « *Après Tennyson, le mythe littéraire d'Arthur ne semble plus animé d'aucune charge créatrice, comme si le Poète royal avait dit le dernier mot en la matière.* »<sup>1190</sup> Après tout, il voit l'incarnation, *via* les comédiens, des *Idylls of the King*, lesquels « *imprégnèrent l'imagination des auteurs plus tardifs et, mieux encore que les textes bien connus de Geoffroi de Monmouth ou de Malory, furent la voie d'accès privilégiée à la mythologie arthurienne.* »<sup>1191</sup> Hantent alors la scène les fantômes d'Enid et de Geraint, de Gareth et de Lynette, auxquels étaient dédiés les poèmes de Tennyson « Gareth and Enid » — issu de la lecture du quatrième livre de *Le Morte d'Arthur* de Malory — et « Enid », d'après le *Mabinogion*. Là où l'idée de faire une pièce<sup>1192</sup> sur Mordred défendant la liberté amoureuse contre un trop grand puritanisme devient amusante, c'est lorsque Pelleas, qui était lui aussi un personnage de Tennyson, le héros de « Pelleas and Ettare », se plaint de la trahison de Gauvain à Arthur et sa cour, et auquel l'amour d'Ettare ne semble pas revenir... Et avant que Mordred ne se fasse l'avocat de Gauvain, Newbolt lui fait dire sur scène :

« *Nay, my lord,  
Indeed this passion that hath marred my speech  
Knows nought of malice: nor could very malice*

---

<sup>1189</sup> ROLLAND, Marc, « la Renaissance arthurienne du XIXe siècle, in *Le Roi Arthur : Le Mythe héroïque et le roman historique au XXe siècle*, [2004], Rennes, PUR. Consultable sur internet à l'adresse <https://books.openedition.org/pur/31837?lang=frbooks.openedition.org/pur/31837?lang=fr>

<sup>1190</sup> *Ibid.*

<sup>1191</sup> *Ibid.*

<sup>1192</sup> D'ailleurs, parce que Newbolt tire une tragédie en *blank verse* d'un ensemble poétique en *blank verse*, Mordred, à chaque fois qu'il parle dans la pièce, évacue, d'une certaine manière, le genre poétique de Tennyson. Le mordretien peut être difficilement plus a-arthurien que par cette parole à la fois alpha et omega de sa propre existence.

*Devise addition here.*  
*I think 'tis known*  
*Of all men present, how that many a day*  
*I loved and wooed a lady passing fair,*  
*With inrequited service. »<sup>1193</sup>*

Mordred est donc le biais par lequel Newbolt fait apparaître, et même comparaître, non pas l'arthurien, mais plutôt le victorien le plus officiel par ce jeu métatextuel. Le groupe COI « *all men present* » désigne, derrière les courtisans d'Arthur, les spectateurs de Newbolt qui ont pu attendre, en lisant le titre de l'œuvre, la référence à « *The Passion of Arthur* » de Tennyson. Le personnage de Mordred est donc ici un biais ; lui qui lutte contre les faux-semblants passionnels et l'impasse générationnelle, apparaît dans une œuvre qui joue sur les clins d'œil picturaux aux origines de la Confrérie préraphaélite qui cherchait elle-même à échapper à « *l'impasse créative* »<sup>1194</sup> et à « *remonter le cours de l'histoire pour y retrouver de nouvelles références, libres de tous faux-semblants académiques.* »<sup>1195</sup>

Mordred, le personnage *a priori* médiocre et repoussant, sous couvert d'arthurien est donc le *media* caché de ce qui ne l'est pas et de ce qu'il rapproche. Ce qui est d'autant plus amusant quand on considère que le victorianisme de la pièce de Newbolt sert aussi de couverture à une autre pièce, elle aussi en cinq actes, elle aussi intitulée *Mordred*. La pièce du canadien William Wilfred Campbell s'insère dans le mouvement des *Confederation Poets*. Si l'on simplifie, il y a une victorianisation de la littérature canadienne par Campbell qui passe justement par le victorien de Newbolt se référant au victorien de Tennyson. Leurs Mordreds se battant pour la liberté anonyme rejettent très loin le genre arthurien au profit de l'immédiat contemporain, encore anonyme puisque les courants sont souvent nommés *a posteriori*.

Mordred, du personnage médiocre qu'il était dans les hypotextes médiévaux, devient donc médian, et de personnage moyen, il devient un média d'auto-contemplation du médiocre lui-même, de la victime. Comme le dit Olivier Babeau de manière conceptuelle : « *La mort du héros est le prolongement du désenchantement du monde dont parlait Max Weber... La figure du héros célèbre une poignée d'individus érigés en exemple, en références éthiques ; celle de la victime se refuse à donner d'autres repères que la condamnation éternelle d'un monde structurellement pourri.* »<sup>1196</sup>

---

<sup>1193</sup> « Non, mon seigneur,  
En effet cette passion qui a gâché mon discours  
Ne sait rien de la méchanceté : et la méchanceté  
Ne pourrait s'ajouter ici.  
Je pense que vous saviez  
De tous les hommes présents, comment chaque jour  
J'ai adoré et courtoisé une laitière de passage,  
Avec un injuste service. » Trad. ori. D'après NEWBOLT, Henry John, *Mordred: A Tragedy*, op. cit., p. 33

<sup>1194</sup>CARS (des), Laurence, « Le passé au présent : l'Imaginaire médiéval des préraphaélites » in *Yvain ou le Chevalier au Lion/ Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*, édit Diane de Selliers, op. cit., p. 27.

<sup>1195</sup> *Id.*, p. 28.

<sup>1196</sup> BABEAU, Olivier, tribune citée.

C'est ce processus qu'illustre très habilement Justine Niogret dans son *Mordred* à travers le personnage de Polík. Dans ce roman, le médiocre n'est plus seulement moyen, il est médiocre au sens moderne et dépréciatif du terme. C'est justement le rejet de l'épique que propose Polík, en dégradant le *topos* du temps pré-*Mort le roi Artu*, celui du banquet de Pentecôte où Mordred se présente à lui de nouveau frais et dispos après son opération : « *Enfin la table et les fêtes et les amis et la famille tout autour d'un repas et tous s'y connaissent et se regardent grandir et vieillir en plein amour pour les autres.* »<sup>1197</sup> L'aspiration du Doppelgänger énonce *in fine* l'inclusion de l'inconnu dans l'épique, lequel par conséquent devient médian, puisqu'il continue en disant : « *Moi personne ne me connaît, Mordred. Personne ne m'invite. Je suis un fruit tombé par terre. Rien d'autre.* »<sup>1198</sup> La rivalité symbiotique qui existe entre le personnage éponyme et son double rend compte de la double postulation de tout roman vis-à-vis de l'arthurien, de tout auteur vis-à-vis de la figure du scribe, et enfin de tout lecteur vis-à-vis du modèle à suivre plus ou moins consciemment : l'épique ou le médiocre.

Il est intéressant de voir que le Mordred de William W. Campbell, à la fin du XIXe siècle, incarne de la même manière une triple « double postulation », pourrait-on dire. Dans sa tirade de l'acte II, scène 2, il verbalise la « double postulation traditionnelle » depuis Baudelaire entre le Ciel et l'Enfer, mais il l'exprime en passant par le caractère bitensif de la métaphore théâtrale (scindée et unifiée entre scène et coulisse) alors même que l'auteur, en choisissant Mordred, concomitant au sujet *a priori* pré-raphaélite et purement anglais, interroge la légitimité d'une littérature canadienne envisagée comme égale des littératures de l'Ancien Monde. Voyons plutôt :

« Mordred. *Two roads there are for me in this dark world,  
Both shadowed by the gloom of haunted groves.  
One leads to quiet and king nature's peace.  
I'm part inclined to join a brotherhood,  
Composed of nature and mine inward thoughts,  
And take my shadow from this damméd court,  
Where so much ill begins to lift its head.  
The other road leads to no happiness;  
But dark ambition-it lowers about my brain,  
And hatred at the scorn of human eyes.  
Yea, I am half resolved to be a man,  
And take a part in this poor shifty world,  
And help to pull the ropes behind the scenes  
That aid the puppets to their forced parts.* »<sup>1199</sup>

---

<sup>1197</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 144.

<sup>1198</sup> *Ibid.*

<sup>1199</sup> « Deux routes s'offrent à moi dans ce sombre monde, Toutes deux ombragées par l'obscurité de bosquets hantés. L'une mène à la paix de la nature calme et royale. Je suis en partie enclin à rejoindre une confrérie, Composée par la nature et par mes pensées intimes, Et éloigne mon ombre de cette cour maudite, Où tant de maux commencent à lever la tête. L'autre route ne mène à nul bonheur ; Mais plutôt à la sombre ambition — elle descend sur mon cerveau, Et à la haine au mépris des yeux humains. Oui, je suis à moitié résolu à être un homme Et à participer à ce pauvre monde sournois Et à aider à tirer les ficelles derrière les coulisses Qui aident les marionnettes dans leurs mouvements forcés. » Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 35.

Il y a dans ce début de tirade une concaténation des trois champs sémantiques. Celui du dilemme manichéen entre le bien et le mal, représenté, par exemple, par l'adjectif qualificatif antéposé et répété deux fois *dark*, ou encore par le polyptote sur *shadow* et *shadowed* et par leur opposition à la répétition sur le nom commun *nature* dans le groupe *quiet and king nature's peace* et *Composed of nature*. Vient ensuite le champ sémantique du paradoxe théâtral basé sur une dichotomie topographique, ici évoquée par le circonstanciel de lieu *behind the scenes* désignant les coulisses, endroit opposé au déictique démonstratif dans *this world* — toujours intéressant lorsqu'il est prononcé par un personnage qui est sur scène et qui fait référence aux yeux des spectateurs face à lui avec un groupe tel que *human eyes* —, et par le thème des marionnettes mues par des cordes. En effet, le mot *ropes* est mis en avant par la scission entre les deux groupes compléments de *pull* (*the ropes* en COD // *behind the scenes* en CCL) doublée par l'unité de prononciation car le groupe COD est composé de monosyllabes alors que le CCL est composé d'un isocolon de mots dissyllabiques. Enfin, ces deux champs sémantiques, tous deux bitensifs, sont articulés par tous les signifiants possiblement utilisés par un locuteur qui parle de lui-même. La difficulté de la position mordretienne dans le monde arthurien, d'abord, puis celle de la position de l'auteur dans un monde littéraire, apparaît à travers le morcellement du je entre le pronom personnel sujet (dans *I'm part inclined* et *I am half resolved* — deux formules mobilisant le Je sans l'utiliser complètement — d'où la pertinence des adverbes nuanceurs *half* et *part* (les capacités attributive du verbe copule *be* / être), puis entre son apparition *via* les pronoms personnels en complément d'attribution (*for me*), mais aussi *via* les adjectifs possessifs (tonique antéposé dans *mine inward thought* et atone antéposé dans *my brain*).

Cette tirade est donc déterminante dans la pièce de William Wilfred Campbell. Elle symbolise le moment de bascule diégétique d'un Mordred bon à un Mordred mauvais alors même que l'expression de son dilemme cornélien permet à l'auteur de justifier le titre éponyme de sa tragédie — en faisant d'un Mordred *a priori* traditionnellement mauvais une victime corrompue malgré lui, donc d'une certaine manière bon — tout en s'inscrivant théâtralement en contre d'une orientation arthurienne romanesque héritée et développée depuis Geoffroy de Monmouth. Dans cette triple dichotomie construite uniquement sur des extrêmes opposés et incompatibles, Mordred est le point central indécis, médian, d'où la pertinence des deux adverbes nuanceurs, parasynonymes *part* en vers 4 et *half* en vers 7. Les deux se répondent grâce au mot phrase *Yea*, qui insiste finalement plus sur leur écho que sur le sémantisme de la phrase dont il semble, lors d'une lecture rapide de l'extrait, cataphorique. Personnage du « Moyen Âge », Mordred « médian » est donc associé au « milieu » entre les extrêmes, grammaticalement pourrait-on dire avec l'analyse de cette tirade.

Dans son *Mordred*, Justine Niogret évoque elle aussi, par l'intermédiaire de la réflexion de Mordred sur l'ambiguïté de la relation qu'il entretient avec Polîk, le métissage de deux tentations génériques rivales et incompatibles, l'épique et le médiocre. Mordred explique en effet que son double opposé, Polîk, fonctionne comme par miroir : « *Tu tentes de me rendre aussi trouble que toi. Tu grossis là où je maigris de maladie, et tu m'affirmes*



que tu ne me veux aucun mal ? »<sup>1200</sup> Le mordretien, par rejet de l'arthurien, est donc l'instauration, en tant que nouveau fondement pour le personnage postmoderne, de la médiocrité, d'un trouble comme le dit Justine Niogret. Dans l'association entre le Mordred moderne et la médiocrité il ne faut pas voir seulement le sens péjoratif du terme, mais plutôt le sens étymologique. Mordred héros, c'est l'inverse du processus romanesque arthurien, expliqué par Jean-Marie Rouart, lors de son discours de réception à l'Académie française. Succédant à Georges Duby, il expliquait en effet que le roman arthurien « *brasse les mythologies celtes et les rêves chevaleresques... A côté des héros de la vie réelle, vont apparaître leurs concurrents dans l'imaginaire.* »<sup>1201</sup> Le mordretien de la vie réelle, le double du lecteur n'est-il pas paradoxal ? Le propre des héros arthuriens était justement de ne pas être médiocres.

Certains Mordreds du corpus n'évoluent plus en jouant sur l'illusion de leur autarcie vis-à-vis du cycle arthurien, mais présentent au contraire une certaine prétention à l'être, proportionnelle à la propension du héros à rompre avec ses penchants arthuriens. Mais se pose un nouveau problème : dans cette capacité à être médian, Mordred n'est-il pas de fait compatible avec une re-catégorisation, une re-spécialisation des genres littéraires en fonction de nouveaux types de lectorats ? La *mimesis* médiane d'un Mordred humain, a-arthurien ne mène-t-elle pas à son propre démantèlement, *via* une scission trop importante entre les composants du médiocre ?

### 3.1.3. De l'illusion romanesque au nombrilisme diégétique

Le personnage de Mordret, parce que justement a-arthurien, tendait à combler le faible vide laissé aux médiocres qui ne pouvaient aspirer à l'éthique et à l'esthétique de Table Ronde. Si le but était de trouver pour chacun un modèle tant épique qu'épidictique, Mordret était le contre-modèle du « curteis », ce que Florence Delay et Jacques Roubaud résument en lui faisant dire, dans la scène de 4 Intermezzo de l'acte IX « Galaad ou la Quête », « *Il n'y a pas que ça [aimer] sur la terre.* »<sup>1202</sup>

Le modèle non-courtois était homogène dans ces caractères repoussants. Mais la modernité et la postmodernité ont saisi cette vacuité dans un processus continu, comme nous l'avons vu précédemment, pour en faire le terreau d'un individualisme plus ou moins philosophique. On devine facilement le paradoxe : si une case homogène est scindée à de multiples reprises par des traits tout aussi nombreux que ce qu'il peut y avoir d'individualités revendiquées, comment la case peut-elle rester homogène ? Comment son hétérogénéisation n'aurait-elle pas pour conséquence la mise en place d'autres cases, précédemment inexistantes mais considérées comme tout aussi importantes,

---

<sup>1200</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 142.

<sup>1201</sup> Discours d'entrée à l'Académie française du 12/11/1998, consultable à l'adresse <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-jean-marie-rouart#:~:text=Jean%2DMarie%20Rouart%20ayant%20C3%A9t%C3%A9,l'%C3%A9chec%20est%20un%20myst%C3%A8re>, consulté le 05/03/2021.

<sup>1202</sup> DELAY Florence, ROUBAUD, Jacques, *Gaal Théâtre*, op. cit., p. 525.

équivalentes voire concurrentes des anciennes ? Mordred, parce qu'il incarne le mouvement de Table Rase, est-il toujours porteur de l'idée de réunion, — qu'incarnait le *to biblion* — lors de laquelle les individus peuvent établir une politique commune, relativement à des sujets qui dépassent leur personne et leurs intérêts propres, ou n'est-il plus que l'interlocuteur, qui tel un mur est devenu sourd à tout sujet qui ne serait pas entièrement bâti selon ses revendications privées ? Traduit en termes littéraires, cette poly-mimesis créée autour d'un seul patron originel est-elle viable et durable, ou montre-t-elle une scission entre les lecteurs eux-mêmes, qui ne peuvent ou ne veulent dès lors plus partager un processus mimétique ?

Nous avons en effet déjà étudié le processus particulier de construction qui permettait à la plupart des auteurs du corpus de faire de Mordred l'hypostase du lecteur. S'il était essentiellement question de permettre à un profane d'entrer plus facilement dans un univers plus ou moins complexe dont il pouvait ignorer toutes les sources, de faciliter l'apprentissage de la personne par procuration romanesque, le tissage et l'imbrication entre le *je* lectorial et le *je* du personnage est intéressant dans la mesure où la *mimesis* qui en découle n'est plus seulement fondée sur une ressemblance réaliste, mais plutôt sur une volonté de *concernement* systématique, développée à son maximum grâce à des détails qui seraient autant de cases dans une tabulation non plus d'archétype littéraire mais plutôt — disons-le crûment — dans un test de personnalité. Le Mordred postmoderne, en raison de son imbrication avec la fin du genre arthurien, semble un nouveau personnage-type d'une littérature non plus créée en fonction de genres littéraires — ce qui serait encore le cas des Mordreds modernes — mais bien plutôt de genres sociaux. La pluralité des Mordreds, parce qu'elle implique la pluralité des opinions ne révèle-t-elle pas un danger pour « le monde commun » ? Appliqué aux différents Mordreds, le relativisme culturel, duquel découle la segmentation du marché littéraire, n'appartient-il par à ce que Myriam Revault d'Allones identifie comme « *une sorte de perversion de la modernité* »<sup>1203</sup> ?

Considérons *Graal Théâtre*. C'est bien un principe de dissemblance qui construit la pièce. Le lecteur/spectateur accepte un pacte de lecture basé sur la reconnaissance des différences infimes entre les actes et les scènes. Ce jeu de correspondances, la mise en place par les auteurs de potentialités de « déjà-non-vu » modifient la *mimésis* en tant que fonction littéraire. La *mimesis* n'est plus une fonction cathartique dans l'œuvre de Florence Delay et de Jacques Roubaud, elle est devenue elle-même médiocre, au sens de *moyenne*, elle n'est plus qu'une conséquence des faits.

Rappelons brièvement le principe aristotélicien : le spectateur est en *mimesis* avec les personnages *via* les comédiens qui portent des masques grossiers, le mouvement va du public vers la scène pour que la catharsis fonctionne dans le sens contraire. Or, dans *Graal Théâtre* (et il n'est pas indifférent que la pièce soit techniquement injouable) on constate que la *mimesis* ne fonctionne plus entre le spectateur et les personnages, les personnages sont en *mimesis* les uns vis-à-vis des autres, ils sont leurs propres masques et le spectateur est exclu de cette communion bilatérale *a priori* salvatrice — le mot peut paraître fort, et quelque peu classique, disons « polissante ».

---

<sup>1203</sup> REVAULT D'ALLONES, Myriam, interview citée.

Par exemple, dans la scène 7 du premier acte, Joseph « *qui se confond avec l'ombre de Manannann* »<sup>1204</sup>, alors qu'il vient de coucher avec sa sœur Enygeus, rencontre ses enfants-neveux, lesquels disent vénérer les dieux : « *Dagda. Manannann. Lug. Goibniu. Pwyll. Morigana. Ana ?* »<sup>1205</sup>.

Ici, la superposition des personnages de Joseph et de Manannann répond à la superposition des sources galloises et arthuriennes, à l'échange des textes et des traditions, mais ce sont les personnages en action qui sont dissemblables : Joseph annonce Arthur, les enfants de Joseph Mordret, et l'assertion et l'interrogation sur « *Morigana*. » et « *Ana ?* » suggèrent le caractère mimétiquement dissemblable des deux futures sœurs « Morgana » et « Ana » du cycle arthurien, dont nous avons étudié plus haut l'imbrication mordretienne. Le spectateur est donc exclu du monde qu'il considérerait, avant d'assister au déroulé des événements rapportés par la pièce, comme épiques, à cause de leur plus ou moins grande affinité avec la matière de Bretagne ou de la trace laissée dans le fonds commun. Finalement, qu'il s'agisse d'arthurien n'a plus tellement d'importance. Tout ce que le lecteur et spectateur peuvent en tirer, c'est la prise de conscience que l'imitation de l'épique n'a plus rien d'épique, elle est la caricature de l'épidictique : elle sert simplement à montrer qu'elle sert à montrer. Elle est sa propre dégénérescence : ce qui est montré ne démontre justement plus rien. L'évolution des apparitions de la Bête Glatissant est éclairante quant à la modification, au glissement du processus mimétique.

La première apparition de la Bête, en effet, se fait dès le premier acte, intitulé « Joseph d'Arimathie ». Si l'on regarde de plus près le titre des scènes de l'acte, on constate que Florence Delay et Jacques Roubaud jouent déjà avec les dissemblances. La scène 7 s'intitule « la Bête Glatissant », à l'instar de la scène 10, les scènes 8 et 11 respectivement « Le coup moral » et « le coup félon ». Entre cette répétitivité sémantique autour de la bête désignée comme la « Bête Irrégulière »<sup>1206</sup> et cette divergence évoquée par les deux adjectifs qualificatifs antonymes « moral » et « félon », — tous deux obtenus par un changement de catégorie grammaticale, par adjectivation de nom commun<sup>1207</sup> —, se trouve la scène 9, intitulée « Institutions ». La symétrie des chiffres autour du 9 impair illustre le sens même du mot institution : c'est ce qui fait tenir droit, qui équilibre et qui *établit*.

Or ici ce qui est établi est bien une symétrie asymétrique, la dissemblance des titres : « *Hélas quelle monotonie que le changement sans répétition !* »<sup>1208</sup>, s'écrit Myrrdinn comme pour gloser ce que le lecteur n'aurait pas vu à la lecture hâtive des titres. Parce que Myrrdinn est l'hypostase des auteurs, sa remarque fonctionne relativement à la totalité

---

<sup>1204</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, op. cit., p. 36.

<sup>1205</sup> *Id.*, p. 38.

<sup>1206</sup> Dans une réplique ô combien symbolique et métalittéraire puisque Pellinor interroge le jeune Arthur en lui demandant : « As-tu vu passer par ici la Bête Irrégulière celle qui est composée diversement ? », 45. La composition physique de la créature métaphorise tout autant le corps de la pièce, alliant, comme nous l'avons vu précédemment *Richard III, la Légende des Siècles* ou encore *la Mort le roi Artu*, mais aussi le plan de l'acte, dont la composition est divergente dans les répétitions qu'il esquisse.

<sup>1207</sup> Ce qui est aussi très fort de la part des deux auteurs. Pour mettre en abyme la dissemblance qu'ils utilisent dans la pseudo-répétition de construction d'opposition entre les groupes nominaux « le coup moral » et « le coup félon » ils utilisent une pseudo-répétition de catégorie grammaticale.

<sup>1208</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 45.

de la pièce. Cet incipit, au sens propre de *commencement*, tisse un pacte de lecture basé non plus sur la mimesis mais plutôt sur le mime de la semblance. C'est ce que suggère le glissement nominatif qui apparaît, *via* la complémentation temporelle autour du verbe copule, dans la réponse de Myrrdin auquel Arthur demande s'il est Merlin : « *Pas encore. Je suis toujours Myrrdinn.* »<sup>1209</sup>. Avec cette première dissemblance de Merlin / Myrrdinn, on constate que la réfraction qui fait normalement fonctionner le quatrième mur n'a plus lieu entre la scène et le public, mais plutôt entre deux états de la scène elle-même. Et que cette réfraction a lieu à rebours, puisque le spectateur, comme Arthur, a été tenté de voir Merlin, avant Myrrdinn. Quant à la « La Bête Glatissant » qui encadre cette intervention de Myrrdinn, si l'on reprend les événements diégétiques, elle apparaît aussi deux fois dans le lieu 3. La première fois, elle est un songe de Joseph d'Arimathie qui préfigure celui d'Arthur, la seconde, elle est glosée symboliquement parlant par Myrrdinn à Arthur : « *ne la rencontre que celui dont elle compose et décompose l'histoire.* »<sup>1210</sup>

Ici, la double apparition de la Bête Glatissant compose et rassemble les histoires d'Arthur et de Joseph autour du caractère destructeur de leurs actions. L'un semble l'imitation fatale de l'autre. Une mimesis a donc bien lieu, mais elle n'a plus rien de la mimesis aristotélicienne. Elle s'exerce prioritairement entre les personnages eux-mêmes — dont Arthur et Joseph ne sont que les premiers représentants qui évoluent sous les yeux du lecteur/spectateur — et non plus entre un objet et un récepteur du pacte de lecture.

Or, que se passe-t-il entre le début de la pièce et la fin de celle-ci, entre les premiers événements orchestrés par Myrrdinn et les derniers par son double dissemblable Merlin qui puisse provoquer rétrospectivement un tel changement ? Tout simplement l'entrée et l'insertion de la matière de Bretagne dans la modernité, et plus particulièrement l'évocation par Mordred de réalités du contexte des spectateurs, de la minimisation par celui-ci de la distanciation dans le phénomène de double historicité.

Et c'est là que le système de *Graal Théâtre* prend tout son sens. On se rappelle que Mordret correspond à la Bête Glatissant<sup>1211</sup>. Si la Bête Glatissant sous-entend une modification de la mimesis, un rejet de la mimesis classique, alors Mordret aussi suggère cette modification dans ce qui établit le processus théâtral lui-même, dans ce que les auteurs désignaient précédemment par le terme « institution ». En effet, Mordret est bien celui par lequel le spectateur pénètre sur scène par procuration : on se rappelle le caractère cocasse de la scène sur le bloc de marbre descendu du ciel, et sa réplique très terre à terre « *un simple objet volant non identifié comme il en passait tous les jours à Avalon ?* »<sup>1212</sup>. Or, s'il permet au lecteur-spectateur d'entrer sur scène et plus largement d'entrer dans la diégèse, c'est aussi lui qui le libère de cet univers pourrissant. Mordret est le seul personnage à être chargé d'un potentiel mimétique, mais il est aussi celui avec lequel la mimesis est la moins enviable et la plus destructrice.

---

<sup>1209</sup> *Id.*, p. 46.

<sup>1210</sup> *Ibid.*

<sup>1211</sup> *Cf.* 1.1.3, p. 79.

<sup>1212</sup> *Cf.* note 180.

Ainsi, le processus mimétique que mettent en avant Florence Delay et Jacques Roubaud dans *Graal Théâtre* tend vers son aporie, vers son inopérance telle qu'elle a été littérairement définie. Les dates de conception de cette œuvre atypique, bâtie sur une mimesis qui l'est tout autant, et grâce à une minimisation de la distance historique entre l'arthurien et le contemporain, suggèrent que les causes — ou du moins la date — des modifications du processus mimétique sont à chercher dans les dernières décennies du XXe siècle. On n'observe en effet rien de similaire dans la construction des Mordreds ou Mordrets antérieurs.

C'est le même pacte a-mimétique qui règne tout au long du roman de Justine Niogret. Dans *Mordred*, l'identification entre le personnage principal et le lecteur en soi tend vers sa propre invalidité, du fait même que Mordred est invalide. Le fait de choisir un héros cloué au lit pendant treize chapitres sur quatorze, de ne le faire se lever que pour le faire marcher vers sa propre mort, est en soi paradoxal. La mimesis que développe le narrateur entre Mordred et ce avec quoi son état pourrait permettre une identification est tout aussi repoussante que celle que Florence Delay et Jacques Roubaud avaient créée pour leur Mordred.

Considérons par exemple le moment où Mordred va se contempler pour la première fois dans le miroir — dans les événements évoqués par le texte. « *Le chevalier se réveilla. Il faisait nuit et le feu était allumé, haut. Peut-être un craquement de bûche qui l'avait pêché hors du sommeil, encore étourdi, comme ces saumons que l'on attrapait en haut des torrents avec les yeux hagards et la bouche béante.* »<sup>1213</sup>

Il est intéressant de voir qu'à travers la syllepse lexicale sur « *pêché* » et l'emploi du comparant « *comme* », le réveil de l'individu, le point de départ de l'action du personnage, ne correspondent à rien d'autre qu'à la stase encore persistante des poissons tout juste sortis d'hibernation. La projection mimétique se fait ici par l'imitation d'une immobilité, d'une action passive et subie. La mimesis est donc biaisée, la preuve en est que pour pouvoir contempler son reflet Mordred doit « *gliss[er] d'un pas sur le côté* », glissement tellement épuisant vu l'invalidité du héros que « *son corps n'avait plus aucune force, aucune réserve ; l'air trop frais et son simple voyage devant le miroir l'avaient épuisé* »<sup>1214</sup>. La première tentative de Mordred pour contempler son reflet, pour jouir de la mimesis la plus pure qui soit, la plus fidèle réflexion du moi dans un miroir, est un échec : « *Le miroir était vide. Œil mort. Vierge, intouché. Une pupille aveugle ; ouverte et ne voyant pourtant rien. Dressé sur son socle, debout à la façon d'un soldat qui attend. Lisse autant qu'une encre épaissie par le gel.* »<sup>1215</sup> L'utilisation conjointe, dans ce rapide passage, du champ sémantique du miroir et de l'écriture, l'emploi de l'image du soldat — lequel est par définition au-delà du processus mimétique, puisqu'il n'existe plus en soi, sinon seulement par rapport à un corps d'armée — suggère autant l'impossible mimesis entre le personnage et son reflet qu'entre le lecteur et le héros *via* le miroir de la page d'écriture.

Le personnage mordretien suggère donc une inflexion dans le processus de réflexion que permet le genre mordretien. Parce que l'identification à un personnage est une action

---

<sup>1213</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 73.

<sup>1214</sup> *Id.*, p. 75.

<sup>1215</sup> *Ibid.*

le plus souvent inconsciente passant par la lecture d'actions — quand elle est consciente, elle donne lieu au phénomène de concernement, anomalie dans le processus nutritivement littéraire, puisque le lecteur n'a plus l'impression de dévorer les personnages de l'auteur, mais plutôt celle d'avoir été dévoré par ce dernier pour façonner ses créations —, il est pour le moins curieux que des auteurs, à l'instar de Justine Niogret, tentent de créer une identification autour d'un personnage qui ne réalise justement aucune action. La mimesis ne se greffe donc plus autour d'un acte, aussi scandaleux puisse-t-il être, elle est rejetée, dans la modernité et la postmodernité, en tant que processus d'oubli de soi. D'où l'enchâssement des chasses dans *Graal Théâtre*, car qu'est-ce que la tentative de saisir la Bête Glatissant sinon une chasse au processus mimétique qui relie les personnages entre eux ?

En effet, la Bête Glatissant fuit devant la chasse qui lui est donnée : en témoigne par exemple la didascalie tirée de l'incipit étudié précédemment : « *Entre le jeune roi Arthur qui tombe de fatigue auprès de la fontaine... et voit entrer la Bête Glatissant. Elle court vers la fontaine, y boit goulûment, et pendant qu'elle boit les aboiements des chiens s'apaisent. Quand elle a bu ils reprennent et elle s'enfuit précipitamment comme si elle était poursuivie par eux.* »<sup>1216</sup>. Exactement comme Mordred fuit devant la chasse que lui donne la Bête Glatissant : « *Mordred entre et boit à la fontaine en se bouchant les oreilles. ... Allez bois de l'eau bois puisque c'est ta seule façon d'arrêter de glapir de mugir bêler couiner croasser. Moi pendant ce temps je me tire je me taille je m'en vais.* »<sup>1217</sup>

Pour la modernité, et d'autant plus pour la postmodernité, Mordred est donc devenu le contenant de l'homme sans contenu. Parce que la mimesis était l'action de se projeter plus ou moins volontairement dans un personnage, de refaçonner ses traits et son individualité en fonction de ceux plus lâches, plus grands, du personnage, Mordred est le héros-type d'une méthode de lecture, d'un goût littéraire non plus mus par une volonté d'extension de soi à autrui mais par un repli du moi sur lui-même et un narcissisme auto-complaisant. Le héros médiocre, autarcique, le Mordred qui n'a d'autre volonté que de se gouverner soi-même, correspond au rejet de la possibilité d'identification avec un héros plus grand, porteur de valeurs mythiques, nationales. Il correspond à la simple jouissance de la *médiocrité*. La réécriture mordretienne amplifie et accroît son rejet du modèle arthurien, de l'effort arthurianisant, comme le je lectorial postmoderne refuse le confort mimétique classique, refuse de se conforter à l'action de sa projection imitative sur le Moi d'un personnage supérieurement général.

La matrice Mordred fonctionne donc à nouveau avec cette vacuité qui avait été la sienne dès les premiers hypotextes. Son patron est rempli, par certains auteurs qui rejettent eux-mêmes le modèle universalisant, avec des détails minimalistes qui rendent caduc le processus mimétique englobant l'ensemble des lecteurs/spectateurs car l'identification est maximisée à l'intérieur d'un segment d'un lectorat divisé selon ledit détail et qui s'y identifie. La mimesis postmoderne mordretienne — et il conviendra de se demander si Mordred n'en est pas un représentant parmi d'autres — fonctionne non plus

---

<sup>1216</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 45.

<sup>1217</sup> *Id.*, p. 515. Est-il besoin de préciser que ces deux passages sont supposés se dérouler encore dans le fameux lieu 3 ?

sur l'intégration mais plutôt sur l'exclusion, sur la sélection de certains, plus aptes à revendiquer Mordred que d'autres.

Considérons le *Sir Mordred hijo de Ávalon*, l'œuvre du corpus européen qui présente le plus cette spécification identitaire du héros.

Le Mordred d'Imma Mira Sempere est en effet à cheval sur des catégories identitaires reconnues et ressenties. Il appartient de fait à la communauté des enfants de famille recomposée. Le dédoublement entre Morgause et Morgana, sa mère et sa tante, rend d'autant plus marqués le schisme psychologique et l'identification avec un lecteur contemporain qui serait lui-même placé dans une famille d'accueil ou auprès d'un parent adoptif. Catégorie qui pourrait aussi être affectée au *Mordred* de Justine Niogret, puisqu'on l'a vu, la scène où Mordred est emmené par son père Arthur joue sur la potentielle mimesis particulière de l'enfant confié à l'un puis à l'autre des ses parents. Parallèlement à cette première spécification mordretienne, l'auteur en construit une autre, tout aussi simpliste et presque caricaturale : le Mordred petit garçon obtient un chien, fantasme topiquement associé au jeune enfant. Si le symbole cynégétique<sup>1218</sup> est un indice quant à la fidélité que l'on pourrait développer vis-à-vis de Mordred, il est aussi relié au *topos* de l'amitié enfantine : c'est justement le chien de Mordred qui conduit celui-ci auprès de Greith qui sera le confident amoureux mais surtout l'allié dans la future révolte identitairement régionaliste du héros.

Mordred n'est donc pas un personnage de la littérature-état civil<sup>1219</sup>. Il obtient des caractères, des identités qui justement ne sont pas notifiées dans l'état civil. Ce qui avait légitimé la littérature jusqu'au XXe siècle, ses avancées dans les foyers et dans les rues, ses analyses du moi lyrique, ou ses rendus historiques, n'est plus pertinent dans la constitution des Mordreds dans ces types de para-littératures. Il y a une adéquation entre l'utilisation par certains auteurs de médias d'éditions et de parutions parallèles et la revendication d'une identité parallèle, ressentie plus que reconnue par l'état. N'émanent plus de ces Mordreds spécifiés par une actualisation des concepts des immanences, que le stigmatisme qui pouvait affliger Mordred. Un Mordred moderne n'est plus transcendé, en bien ou en mal, par le transfert mimétique potentiel.

Si Freud expliquait, pour évoquer le roman moderne, que « *le roman psychologique doit en somme sa caractéristique à la tendance de l'auteur moderne à scinder son moi par l'auto-observation en « moi partiels », ce qui l'amène à personnifier en héros divers les courants qui se heurtent dans sa vie psychique* »<sup>1220</sup>, on constate que certains Mordreds postmodernes sont au-delà de la scission en moi partiels. Il y a une unilatéralisation du moi comme il y a une spécification du personnage de Mordred. L'identification entre le

---

<sup>1218</sup> On trouve le même *topos* dans la pièce *Mordred* de William Wilfred Campbell. Hypotypose relevant de la tradition du portrait, celui-ci explique dès la scène d'exposition « *I never saw it [a deeper wisdom intuition] in my poor dog's face, / When he hath climbed my knees to lick my hand.* » Trad. ori. « Je ne l'ai jamais vue [une profonde intuition de sagesse] sur le visage de mon chien, / lorsqu'il montait sur mes genoux pour me lécher la main. » d'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 10.

<sup>1219</sup> On se rappelle la volonté de « faire concurrence à l'Etat civil » que Balzac assumait dans l'avant propos de la *Comédie humaine*.

<sup>1220</sup> FREUD, Sigmund, « la Création littéraire et le rêve éveillé », in *Essais de psychanalyse appliquée*, in JOUVE, Vincent, « Pour une analyse de l'effet-personnages », art. cit., p. 105.

lecteur et Mordred ne découle plus seulement d'une structure mimétique particulière ou d'une procuration, mais plutôt d'une délégation. La création d'un personnage dont le fonctionnement se fait par délégation aboutit à une trame narrative dans laquelle ledit personnage se livre à des expériences identiques à celles que le lecteur vit lui-même dans la réalité extra-romanesque.

Considérons le *Book of Mordred* de Vivian Vande Velde. L'adresse à une communauté de lecteurs est tellement spécifiée qu'il n'y a même plus besoin de texte introducteur en quatrième de couverture. La collection dans laquelle est intégré le roman doit permettre la reconnaissance immédiate de soi à travers la diégèse. *The Book of Mordred* est publié chez Houghton Mifflin, dans la collection Graphia, laquelle a pour slogan « *quality paperbacks for today's teens readers* ». Ainsi, cette réécriture mordretienne postmoderne a pour unique but de proposer une transcription de la propre vie de ses lecteurs, comme l'indique la marque de fabrique de la collection :

« *Today's teens: sophisticated, funny, confused, smart, provocative, scared, hopeful. You deserve books that reflect your lives. Graphia offers quality paperbacks that reach you where you live, with characters you relate to, situations you recognize, and dilemmas you face. From fiction to nonfiction, poetry to graphic novels, Graphia titles run the gamut, all unified by the quality writing that is the hallmark of this imprint.* »<sup>1221</sup>.

Le roman n'est plus le miroir que l'on promène le long du chemin, il est celui dans lequel on se regarde sans prendre la peine d'observer les alentours.

Tout ce à quoi le potentiel lecteur, et plus particulièrement la lectrice, peut s'identifier, tout ce pour quoi il peut avoir un quelconque intérêt ou une curiosité, est l'adolescente dessinée au premier plan et comme menacée par un personnage vieillissant aux sourire et regard maléfiques. Ou encore l'anneau d'or — symbole marital avec lequel les lettres médiévales jouaient fort habilement — que Mordred tient entre ses doigts sur l'illustration de la première de couverture. L'anneau est d'ailleurs mis en avant par l'équilibre de l'illustration. Il est dans l'axe créé par le regard de la jeune fille en second plan, elle-même dans l'axe du regard du chevalier. De fait, l'immédiateté visuelle de l'objet *Book of Mordred* correspond à l'absence de la lettre, en tant qu'intermédiaire dans le processus de déchiffrement. La hauteur et la distance que permet le code alphabétique sont rejetées au profit d'une approche instantanée *narcisséenne*, dont le matraquage sur le Moi dans la volonté éditoriale de la collection Graphia témoigne : à noter que leur leitmotiv contient pas moins de six fois le pronom personnel sujet « you », et qu'à cette répétition s'ajoute la dérivation sur l'adjectif possessif « your ». Si l'on voulait être un peu caricatural, cette réécriture mordretienne postmoderne, spécifiée pour la communauté des lectrices adolescentes, amoureuses du conte de fées topique et fantasmant sur le mariage avec le beau brun ténébreux, s'intègre dans un mouvement de « vous vous méritez vous-même ».

Or, c'est justement ce phénomène d'illettrisme, au sens le plus étymologique du temps, l'absence de lettre, qu'évoquait Joseph d'Arimathie dans *Graal Théâtre*. Alors que

---

<sup>1221</sup> Consultable à l'adresse <http://www.houghtonmifflinbooks.com/graphia/>.



la Bête Glatissant, qui correspond au processus mimétique biaisé, vient de lui apparaître en rêve et s'apprête à apparaître sur scène, Joseph s'exclame : « *Je ne trouve même plus la paix dans les étoiles et je ne sais plus lire l'alphabet des astres.* »<sup>1222</sup> Florence Delay et Jacques Roubaud savent combien paradoxale est la formule. La concaténation entre l'allitération en « l » (« lire » / « l'alphabet ») et l'assonance en « a » (« alphabet » / « astres »), imbriquée dans une allitération circulaire tout aussi sonore que visuelle en « s » (« sais » / « astres »), imite le phénomène de cause à effet entre la perte des repères, la mimesis brouillée et la perte de l'alphabétisme, la capacité à déchiffrer les intermédiaires, qu'il s'agisse d'astres ou de textes.

Non pas qu'il y ait un abrutissement généralisé, une décroissance du nombre de personnes formées au déchiffrement des lettres et des chiffres. Après tout, Joseph en utilisant le mot *alphabet* montre bien qu'il se rappelle l'alpha et l'oméga — ou plutôt le bêta — du principe de lecture. Mais c'est la capacité à sortir de soi, à voir dans l'au-delà de l'imitation par les lettres le transcendant, qui est affectée chez le personnage de Florence Delay et Jacques Roubaud. Et cette affection croît avec le changement générationnel. Là où Joseph a conscience de la modification de ses décryptages mimétiques, lorsque ses enfants-neveux — dissemblance de Mordret — s'emparent de sa Bible, il ne se passe rien. Ils n'ont conscience que de la vacuité du message, de son étrangeté à eux. Voici l'extrait :

« JOSEPH : *N'avez-vous donc jamais entendu parler de celui qui se fit homme qui naquit au fleuve Jourdain et mourut dans les supplices ? N'avez-vous jamais lu le livre où s'entendent les paroles de vérité ?*

Gala et Galaain s'approchent de la Bible que Joseph a prise entre ses mains. Ils l'écoutent comme on écoute la mer dans un coquillage mais ils n'entendent pas.

GALA et GALAAIN : *Myrrdinn nous a enseigné la première et la seconde bataille de Moytura. Le voyage de Bran le Béni. Les Mabinogion de Branwen. L'enlèvement des vaches de Cooley. La frénésie du fantôme. La séduction d'Évain. Le Gododdin. Mais toi qui es-tu ?* »<sup>1223</sup>

Les textes qu'évoquent ici les deux enfants constituent les sources galloises et irlandaises dont la légende arthurienne est partiellement issue. Dans le *Y Gododdin*<sup>1224</sup>, en effet, il y a une trace onomastique d'Arthur, puisque dans les stances dédiées à la région du Hen Oggled — région sur laquelle aurait régné Arthwys mab Mar<sup>1225</sup> — se trouvent les vers : « *gochone brein du ar uur / caer ceni bei ef artur* »<sup>1226</sup>. L'interdépendance des textes

<sup>1222</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 38.

<sup>1223</sup> *Ibid.*

<sup>1224</sup> Le *Y Gododdin* est un poème médiéval gallois, dont la datation varie entre le IX<sup>e</sup> et le XI<sup>e</sup> siècle, le manuscrit date du XIII<sup>e</sup> siècle. Une strophe semble de fait faire référence au roi Arthur, du moins à un roi Arthur. La mention d'Arthur semble ici secondaire, thématiquement parlant, seulement au service de la rime, comme l'accumulation des titres dans la réplique de *Graal Théâtre* est au service de l'historiographie arthurienne parodiée par Florence Delay et Jacques Roubaud.

<sup>1225</sup> Aurait régné entre le Ve et VI<sup>e</sup> siècle. Voir BARTRUM, Peter, *A Welsh Classical Dictionary: People in History and Legend Up to about A.D 1000*, [1993], Abersystwyth, National Library of Wales.

<sup>1226</sup> Ces vers sont relatifs à l'un des héros du *Y Gododdin*, Gwawddur. « Il nourrissait les corbeaux sur le mur du fort, / bien qu'il ne soit pas Arthur... » Trad. ori. D'après *The Book of Aneirin (Llyfr Aneirin)*, MS de la

qu'évoquent les personnages sur scène et que retissent les deux auteurs, aboutit pourtant à une différence gestuelle : c'est l'aînée qui pratique la lecture, et les cadets qui pratiquent l'oralité. La chronologie de la légende arthurienne, jusqu'à ses plus vieilles sources, et plus particulièrement celle de sa pratique, est donc inversée. L'absence d'écho dans la Bible-coquillage qu'écoutent les enfants, si elle fait d'abord sourire par les potentialités didascaliques plus ou moins farcesques qu'elle permet, suggère l'absence de réverbération, l'absence de transfert bilatéral entre l'individu jeune et le *to biblion*, l'échange intergénérationnel et intergenré (littéraire) transcendé. Or, on l'a vu avec la Bête Glatissant qui tourne autour de Mordret, ce sont bien tous les types de réflexion mimétique qui sont la problématique principale de *Graal Théâtre*.

A en croire Steinbeck, Malory se serait plongé dans la matière de Bretagne en réaction à la perte des repères sociaux, politiques et religieux véhiculée par la guerre des Deux Roses — et il fait allusion en même temps aux déchirements de sa propre époque saisie par la Guerre froide :

« *But the writer of the Morte did not know what happened, what was happening, nor what was going to happen. He was caught as we are now... He must have felt that the economic world was out of tune since the authority of the manors was slipping away. The revolts of the subhuman serfs must have caused consternation in his mind. The whispering or religious schism were all around him so that the unthinkable chaos of ecclesiastical uncertainty must have haunted him. Surely, he could only look forward to those changes, which we find healthy, with horrified misgiving.*

*And out of this devilish welter of change — so like the one today — he tried to create a world of order, a world of virtue governed by forces familiar to him. »<sup>1227</sup>*

Que Mordred puisse maintenant gagner, survivre à Camlann comme c'est le cas chez Vivian Vande Velde, n'est guère encourageant si l'on suit le raisonnement de Steinbeck. En suivant sa logique de double historicité au carré, aux schismes du XVe siècle correspond la bipartition du monde de la guerre Froide (« *He was caught as we are now* »), et les rémanences mordretiennes contemporaines n'actualiseraient que plus le caractère scindé de l'Occident actuel. Le livre spécialisé ne délivre paradoxalement plus aucun lien que ceux que l'individu consent entretenir avec lui-même.

Ainsi, la spécialisation que l'on observait avec le roman de Vivian Vande Velde se retrouve dans d'autres œuvres, typifiées par d'autres caractères et spécifiées pour d'autres lectorats-cibles. *L'Avalon High* de Meg Cabot fonctionne sur la même communauté de lecteurs (et plus spécifiquement de lectrices), communauté encore plus

---

Bibliothèque Centrale de Cardiff, consultable à l'adresse <https://www.peoplescollection.wales/items/9093>.

<sup>1227</sup> « Mais l'auteur du *Morte* ne savait pas ce qui s'est passé, ce qui se passait alors, ni ce qui allait se passer. Il a été pris dans le flot comme nous le sommes maintenant... Il a dû sentir que le monde économique était désaccordé depuis que l'autorité des maisons s'échappait. Les révoltes des serfs subhumains ont dû causer dans son esprit une consternation. Le chuchotement ou le schisme religieux se manifestait tout autour de lui, de sorte que l'impensable chaos de l'incertitude ecclésiastique devait le hanter : il ne pouvait sûrement pas s'attendre à ces changements, que nous trouvons sains, sans une inquiétude horrifiée.

Et à partir de ce flot diabolique de changements - tout comme celui d'aujourd'hui - j'ai essayé de créer un monde d'ordre, un monde de vertu régi par des forces qui lui sont familières. » STEINBECK, John, *Acts of King Arthur and His Noble Knights*, op. cit., p. 340.

réduite par l'auteur puisqu'il s'agit essentiellement d'une communauté de jeunes filles expérimentant leur existence dans un *college*. Tout tend à faire correspondre les journées de la lectrice avec les journées des personnages. Mordred devient donc Marco, dont la rivalité avec Arthur — renommé Will — tourne autour du statut de capitaine de l'équipe de football américain du lycée.

Après tout, la collection à laquelle appartient *Avalon High* est tout aussi segmentée par un marché pré-déterminé que ce que l'était *The Book of Mordred* : l'éditeur est Harper teen. La quatrième de couverture porte les mots-clefs : « *new school* », « *cheerleader* », « *senior class president* », « *quarterback* » et « *new friends* ». La distanciation mimétique est maximalisée dans son caractère minimal. Et le huis clos du dévoilement de l'adultère entre Lancelot et Guenièvre par Mordred, devient une scène de *boum*. L'effet de réel est poussé au maximum. *L'hic et nunc* de l'œuvre postmoderne mordretienne spécialisée disparaît au profit de l'espace-temps du lecteur. Tout est dans l'apparence, l'imitation n'est plus à imaginer parce que « *le roman [n'] est [plus] recherche ... du temps et de l'espace mis en œuvre* », l'atomisation des marchés littéraires fait qu'« *il [n'] est [plus] libre de régler ses rapports avec les données de l'expérience sensible... avec l'illusion sur quoi se fondent ses effets* »<sup>1228</sup>, pourrait-on dire en parodiant Marthe Robert. La fiction élaborée par Meg Cabot illustre parfaitement l'émergence, parallèlement à la littérature classique, de cette forme de littérature, puisqu'elle emprunte les voies de l'épopée, avec laquelle au Moyen Âge on confondait le roman, pour dégrader ces deux genres en prosaïsme de l'intrigue et de la pensée. Là encore, la littérature spécialisée, parallèle à la littérature visant l'universalité, livre à vue les clés de son fonctionnement. La mimesis n'y est plus dissimulée, elle ne nécessite plus l'effort de friction du *je* lectorial avec un *je* de personnage.

D'ailleurs, c'est grâce à Marco/Mordred que la narratrice elle-même se rend compte de ce phénomène de superposition du lecteur sur le personnage, alors qu'il s'agissait au Moyen Âge de s'incorporer au modèle chevaleresque, et de ne surtout pas se superposer à Mordred. Dans le chapitre 12, presque à la moitié de l'œuvre, au moment de s'endormir, la narratrice est hantée par les paroles du « *villain* »<sup>1229</sup> — et que le vil Mordred soit une obsession nocturne n'est pas sans signification. « *I was sleepy, and yet I knew as I turned out the light, I wouldn't doze off. I was too wired. All I could think about was Marco. How had he known I'd been named after Elaine, the Lily Maid? This is not a literary character with whom guys his age tended to be familiar.* »<sup>1230</sup>

On notera ici l'inscription, au sein de la diégèse même, du rejet de la communauté de lecteur antagoniste à celle visée par *Avalon High*, via Mordred qui devrait représenter

---

<sup>1228</sup> ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origine du roman*, [1972], Paris, Grasset. Édition consultée : Gallimard, coll. Tel, p. 69-70.

<sup>1229</sup> Meg Gabot récupère dans ce syntagme l'appellation traditionnelle associée à Mordred. On la retrouve par exemple dans la pièce *Mordred: A Tragedy* d'Henry John Newbolt, p. 120 de l'édition de référence.

<sup>1230</sup> « Je sentais que mes paupières se fermaient et, pourtant, je savais que si j'éteignais la lumière, je ne m'endormirais pas. J'étais trop tendue. Et je n'arrêtais pas de penser à Marco. Comment savait-il que je m'appelais Elaine à cause de la Dame de Shallot ? Elle n'est pas un personnage de la littérature que les garçons de son âge connaissent bien, non ? » *Id.*, p. 133.

normalement la communauté « jeune adolescent ». Et la narratrice de continuer à gloser la réflexion sur l'inversion de l'illusion mimétique romanesque de Mordred :

*« I suppose, by Marco's reasoning, if I were Elaine, and Lance was Lancelot, that meant Jennifer was Guinevere. Which was kind of funny, actually, since the name Jennifer comes from the name Guinevere... just a little something you can't help knowing if you're the daughter of two medieval scholars.*

*And if you wanted to think along those lines-you know, Lance being Lancelot, me being Elaine, and Jennifer being Guinevere-then Will could only be King Arthur. Which meant Marco had to be Mordred...*

...

*Maybe Marco hadn't meant it to be funny. Maybe he'd meant it literally. »<sup>1231</sup>*

Notons ici l'emploi du champ sémantique littéraire à travers les mots *literally*, bien sûr, qui fait référence au rejet de la distanciation entre le langage employé et la chose désignée, et *lines*. Et si on lit entre les lignes, comme la narratrice incite à le faire, on constate que ce sont bien les individus proposés comme réels — ceux du *college* — qui se projettent sur les individus considérés comme littéraires — ceux de la légende arthurienne. D'où la construction répétitive « Prénom de l'élève » / « Prénom arthurien ». Et c'est à Mordred que revient la paternité de ce processus contraire à une mimesis classique à visée universelle.

Ainsi, ces types de Mordred « communautaires » sont des entités anti-lecture : la lecture des textes proposant un tel Mordred n'aurait plus de « surcroît d'expérience », l'interaction avec le héros ne véhicule plus un apport intellectuel, enrichissement affectif ni même une possibilité de revivre, pour s'en libérer, les scènes angoissantes de la petite enfance. Le héros Mordred n'est plus un personnage hors normes, stigmatisé à la manière d'un élu au-dessus de la mêlée, mais plutôt un parangon médiocre, dont l'existence n'est qu'un exemple parmi toutes celles des lecteurs qui portent aussi sa spécificité. Le Mordred postmoderne de ces littératures spécialisées n'est plus un archétype — ce qu'était Mordred —, il n'est plus un prototype — ce qu'était la majorité des Mordred modernes et certains postmodernes —, il n'est plus qu'un exemplaire de série. Exactement comme la réécriture de la geste mordretienne en fonction des critères communautaires n'est plus qu'un exemplaire, pour une maison d'édition, parmi des catalogues d'œuvres spécialisées.

Considérons la fiction transfuge *The Prince and the Program*, d'Aldous Mercer. L'identification passe par une reconnaissance de critères discriminants, de codes types d'un groupe sociétal formé — parfois contre la volonté de certains de ses membres — par certains de ses représentants ou qui se considèrent comme tels et s'identifient *via* ces critères. Ce genre d'œuvres confirme le sentiment de Barthes sur les mythologies mises

---

<sup>1231</sup> « Bref, d'après le raisonnement de Marco, si j'étais Elaine, et Lance Lancelot, ça signifierait que Jennifer était Guenièvre. Ce qui est assez drôle, en fait, vu que le prénom Jennifer vient de Guenièvre (c'est le genre de choses qu'on ne peut pas ne pas savoir quand on est la fille de deux médiévistes).

Si je continuais sur cette piste, à savoir que Lance était *Lancelot*, moi *Elaine* et Jennifer *Guenièvre*, alors Will était le roi *Arthur*, et Marco *Mordred*... Marco ne plaisantait-il pas ? » *Id.*, p. 133-134. A noter que la traductrice évacue les champs sémantiques littéraires de la version française, tout en accentuant par le recours à l'italique le transfert immédiat entre les personnages de l'œuvre et les personnages arthuriens.

en place par les spectacles bourgeois, on peut même dire qu'il marque l'avancée du processus inverseur entre artifice et naturel. « *Le signe intermédiaire (la frange de la romanité ou la transpiration de la pensée) dénonce un spectacle dégradé, qui craint autant la vérité naïve que l'artifice total. ... il y a une duplicité à confondre le signe et le signifié.* »<sup>1232</sup> Dreamspinner Press, la maison qui a édité cette œuvre, est une maison d'édition spécialisée dans les productions LGBTQ. C'est pour le lecteur potentiel un marqueur fort : l'attente du lecteur se situe donc dans le secteur *gay*. Le personnage bâtard de Mordred est l'incarnation parfaite de ce que Barthes nomme le signe « *bâtard, à la fois elliptique et prétentieux, qu'il baptise du nom pompeux de « naturel* » »<sup>1233</sup>. Or, toute la problématique du destin mordretien réside dans la difficulté de la réception du *signe*. Déjà dans *el Baladro del sabio Merlin*, le narrateur met en avant un truchement de la prédiction de Merlin. Dans le chapitre CCXXXIX intitulé *Como Merlin dixo a Nabor que Morderec lo avia de matar con una lança*, est évoqué une prédiction de Merlin au père de Morderec, a priori Nabor, père de Sagremor, qui a récupéré le bébé échappé du massacre du premier mai.

« *Todos fablaron mucho en la corte de Bandemagus, y en aquel dia vino assi que Nabor, padre de Sagramor, aquel que a Morderec criaia, seya cabe el rey Orian... yrguiose Merlin, e dixo al padre de Sagramor: "El rey Orian puede ser mas alegre de su criança que vos de la vuestra; ca el vera su criança yr para bien, e vos veredes que la vuestra vos matara con vna lança, y el vno destes dos que aqui esta matara al otro; e assi podredes bien decir que metistes el lobo con el cordero, ca assi como el lobo es alegre con la muerte del cordero, assi sera alegre el vno con la muerte del otro; y esto sera en el dia que la mortal batalla sera en los llanos de Salabres, quando la noble caualleria del reyno de Londres sera muerta destruyda."* »<sup>1234</sup>

Les signes ne sont pas directs, ils passent par des intermédiaires, le premier étant Merlin, le deuxième Nabor, le troisième l'allocuté Orian, le quatrième le lecteur. C'est parce qu'Arthur ne se sent pas concerné par le signe que Salesbières est possible. Que provoquerait la réception d'un signe qui ne doit plus faire signe ?

Comme nous l'avons dit plus haut, tout élément médiévisite ou médiévaliste, tout détail relevant de l'arthurien sont évacués, et la seule « quête » du personnage est une enquête amoureuse sur l'identité de ce qui lui paraît être un homme, prénommé justement « Alan », qui communique avec lui par la boîte de dialogue d'un ordinateur, et qui se révélera *in fine* être un « program ». Bien sûr, « Alan », l'entité formatée — alors que le Mordred d'Aldous Merceur a réussi à échapper à un formatage arthurien, tant dans son

---

<sup>1232</sup> BARTHES, Roland, « Les Romains au cinéma », in *Mythologies*, [1957], Paris, Le Seuil, point, p. 30.

<sup>1233</sup> *Idid*.

<sup>1234</sup> « Tous parlèrent beaucoup à la cour du roi Baudemagus, et c'est ce jour-là qu'arriva ainsi Nabor, père de Sagremor, celui-là même qui élevait Mordret. Il s'assit auprès du roi Orian. ... Et Merlin arriva, il dit au père de Sagremor : "Le roi Orian peut être plus fier de sa descendance que vous de la vôtre, car lui, il verra la sienne faire le bien tandis que vous, vous verrez la vôtre vous tuer à l'aide d'une lance, et l'un des deux ici présents tuera l'autre. Vous pourrez donc bien dire que vous avez fait entrer le loup dans la bergerie, car comme le loup est heureux de la mort de l'agneau, l'un sera heureux de la mort de l'autre, et cela aura lieu lors de la mortelle bataille qui se tiendra dans la plaine de Salesbières, lorsque la noble chevalerie du royaume de Logres sera détruite. " », Trad. ori. D'après *El Baladro del Sabio Merlin*, op. cit., p. 91.

histoire personnelle que dans le genre littéraire de l'œuvre dont il est question — est la programmation quasi humaine d'un ordinateur portable. Et l'ordinateur étant à la postmodernité ce que l'épée était au Moyen Âge, il est un motif de la para-mythologie homosexuelle. Il s'agit d'un ordinateur de marque Apple, or le symbole d'Apple est la pomme entamée qui renvoie, selon la légende et le marketing, à la pomme imprégnée de cyanure choisie par Alan Mathison Turing en 1954 pour se suicider afin d'échapper aux traitements hormonaux que lui avait imposés une décision de justice, et censés « guérir » son homosexualité. Nous sommes ici dans la catégorie du signe intermédiaire qu'analyse Barthes dans « Les Romains au cinéma »<sup>1235</sup>. Comme la frange des Romains, le signe « ordinateur Apple », fonctionne dans *The Prince and the Program* « avec excès, il se discrédite en laissant apparaître sa finalité. » Mais là où le spectacle, en 1957, était le signe en lui-même, il est devenu l'affiche de soi, l'affiche d'une identification entre le personnage et le spectateur – en l'occurrence, entre un Mordred écrit et le lecteur.

Le Mordred d'Aldous Mercer est aussi construit par une surcharge cognitive spécialisée et unilatéralisée. Considérons par exemple l'échange suivant entre le héros et « Alan » :

« <Guest> Hello Alan  
 <@alan> Good afternoon Mordred. *\*the\** Mordred, I assume?  
 <Guest> Yes, Patricide. Regicide. Necromancer. Sorry.  
 (...)  
 <@alan> How many Mordreds does it take to change a light bulb?  
 <Guest> How many?  
 <@alan> None. Why do you think he is called the DARK Prince?  
 I sat there blinking stupidly at my screen for a minute.  
 <Guest> Message received Alan.  
 <Guest> I'll put the eyeliner and the Black Parade away now.  
 <@alan> I've never listened to that album. Is it any good?  
 <Guest> I wouldn't know.  
 <@alan> But you just said you'll put it away.  
 <Guest> Joke. »<sup>1236</sup>

<sup>1235</sup> Barthes, à partir du Jules César de Mankiewicz, explique que le signe est le ressort capital du spectacle. Le signe, en l'occurrence se trouve être une frange. La conclusion de Barthes est simple : le signe permet de lisser les problématiques, de simplifier inconsciemment la double historicité, en l'écrasant. La passivité du signe du grand spectacle semble s'être généralisée. « La mèche frontale énonce l'évidence, nul ne peut douter d'être à Rome, autrefois. Et cette certitude est continue : les acteurs parlent, agissent, se torturent, débattent des questions « universelles », sans rien perdre, grâce à ce petit drapeau étendu sur le front, de leur vraisemblance, historique : leur généralité peut même s'enfler en toute sécurité, traverser l'Océan et les siècles, rejoindre la binette yankee des figurants d'Hollywood, peu importe, tout le monde est rassuré, installé dans la tranquille certitude d'un univers sans duplicité, où les Romains sont romains par le plus lisible des signes, le cheveu sur le front. » BARTHES, Roland, « Les Romains au cinéma », art cit, p. 578.

<sup>1236</sup> « <Guest> Bonjour Alan / <@alan> Bonjour Mordred. *\*Le\** Mordred, je suppose ? / <Guest> Oui, Patricide. Régicide. Néromancien. Pardon. / (...) / <@alan> Combien de Mordreds faut-il pour changer une ampoule ? / <Guest> Combien ? / <@alan> Aucun. Pourquoi pensez-vous qu'il s'appelle le prince des ténèbres ?

Je me suis assis là à cligner des yeux stupidement sur mon écran pendant une minute.

<Guest> Message reçu Alan. / <Guest> Je vais mettre *l'eye-liner* et le *Black Parade* loin maintenant. / <@alan> Je n'ai jamais écouté cet album. Est-il bon ? / <Guest> Je ne sais pas. / <@alan> Mais vous venez de dire que vous allez le ranger. / <Guest> Blague. » » Trad. ori. D'après MERCER, Aldous, *The Prince and the Program*, op. cit., p. 158-159.

Si la plaisanterie peut paraître absconse, elle ne l'est plus lorsque l'on utilise la référence codée que le glissement entre « Dark Prince » et « Dark Parade » suggère. Il est fait référence au troisième album d'un groupe américain, *My chemical romance*<sup>1237</sup>. Et la chanson-phare de l'album, « Welcome to the black parade », est un dialogue entre un père et un fils évoquant la disparition annoncée du premier<sup>1238</sup>. Ce dialogue entre la machine masculine et le parricide homosexuel fait de Mordred le héros emblématique d'une caste homosexuelle en quête de libération de l'image (hétérosexuelle par définition) du Père.

Les métamorphoses de Mordred suivent exactement la révélation et la banalisation de tabous, en particulier sexuels, récusés peu à peu par la modernité, désinhibés par la postmodernité. Mordred est le prophète de communautés parallèles à la communauté que la littérature avait jusqu'à présent pour unique lectorat : l'intérêt pour le thème a cédé à l'intérêt déguisé pour soi. Le prélude de l'illusion romanesque — que ces quelques œuvres de la para-littérature postmoderne semblent esquisser malgré elles — qui permet de faire de ces Mordreds des êtres de valeur pour un lectorat pré-ciblé se base sur des allusions non plus *al universo (que otros llaman la biblioteca)*<sup>1239</sup>, mais plutôt à l'existence parallèle de poly-univers s'excluant les uns les autres. Non pas qu'il y ait un remplacement de la mimesis classique, mais cette spécialisation de plusieurs Mordreds postmodernes dans le monde anglo-saxon montre l'émergence d'une nouvelle pratique de la lecture.

De fait, si Mordred matérialise, *via* la littérature, les multiples désenchantements de l'arthurien, les désillusions de l'individu vis-à-vis de la faillite et des manquements — ou de ce qui est considéré comme tels par le héros — d'un système civilisationnel, il est lui-même le produit d'un parjure littéraire, d'un coup d'Etat sans éclat vis-à-vis de l'acte unificateur que tente de faire toute œuvre littéraire. Une mimesis trop fine exclut à son tour<sup>1240</sup>. L'individuation du personnage ne se fait plus « *par rapport à un horizon de foule* »<sup>1241</sup>, mais plutôt par rapport à des horizons de foules. Le principe de l'hypostase dans ces cas de spécification mordretienne ne tient plus. Le lecteur n'est plus placé « en dessous du personnage », il est au même plan. La réflexion n'est pas plus ou moins floue — et dans la mimesis classique, c'était justement ce caractère flou de la réflexion du Moi qui permettait la réflexion pensive —, elle vise à être la plus fidèle au Moi du lecteur.

---

<sup>1237</sup> MCR en abrégé, groupe de rock alternatif américain, originaire du New Jersey et actif depuis 2001, l'album *The Black Parade* est produit et édité par Rob Cavallo en 2006.

<sup>1238</sup> « When I was a young boy / My father took me into the city / To see a marching band / He said, "Son, when you grow up / Would you be the savior of the broken / The beaten, and the damned?" / He said, "Will you defeat them / Your demons and all the non-believers? / The plans that they have made? / Because one day, I'll leave you / A phantom to lead you in the summer / To join the black parade". » paroles consultables à l'adresse <https://www.songfacts.com/lyrics/my-chemical-romance/welcome-to-the-black-parade>.

<sup>1239</sup> « L'univers (que d'autres appellent la Bibliothèque) ». Trad. VERDEVOYE IBARRA, P. et CAILLOIS, R. pour Gallimard, édition consultée datée de 1983, p. 71 d'après BORGES, Jorge Luis, *La Biblioteca de Babel*, [1941], consultable à l'adresse <https://www.literaberinto.com/vueltamundo/bibliotecaborges.htm>.

<sup>1240</sup> C'est le paradoxe d'un processus mimétique poussé à l'extrême. Ce processus fait la richesse du personnage de roman, comme l'explique Michel Butor : « L'individu romanesque ne peut jamais être entièrement déterminé, il reste ouvert, il m'est ouvert pour que je puisse me mettre à sa place ou du moins me placer par rapport à lui. » BUTOR, Michel, « Individu et groupe dans le roman », *Cahiers de l'ALIF*, [1962], pp. 115-131, p. 130.

<sup>1241</sup> *Ibid.*

En effet, le règne d'Arthur prend fin sans que celui qui l'a orchestré ne sorte de son silence pour protéger chacun des conséquences de ses propres erreurs lors desquelles l'individu privé l'emporte sur l'individu public. Merlin, autorité dans le royaume de Logres et créateur de la destinée d'Arthur, n'intervient jamais plus dans les affaires de Bretagne dès lors que ses deux facettes, privée / publique, se sont intimement mêlées, mélange dont le résultat est Mordred. L'échec pré-établi de ce dernier est-il la métaphore silencieuse de la future conséquence d'une trop grande communautarisation de la littérature — qui par définition est excluante parce que trop spécialisée selon un type de privé particulier — du patron du personnage ? Le succès commercial d'une telle spécialisation semble en effet plus profitable, d'un point de vue financier. La correspondance entre le lecteur-cible et le héros semble garantir un niveau de réception moins fluctuant que pourrait l'être une œuvre de jouissance, une œuvre où l'effort du lecteur est plus grand que la simple satisfaction de soi. Mais qu'en est-il de la qualité ?

Bien sûr, nous touchons là à une limite de notre étude mordretienne. La valeur littéraire n'est pas à prendre en compte — et nous ne le ferons pas. Et les constatations que nous évoquons ici, si elles peuvent indiquer des pistes de recherche, ne sont actuellement pas vérifiables, et ce, encore moins dans le domaine européen, qui était le principal domaine politico-linguistique des œuvres du corpus.

Il est en effet non négligeable que cette fragmentation mordretienne, cette spécification non plus en fonction de caractères publics mais plutôt privés, sont bien plus développées dans le monde anglo-saxon que ce qu'elles ne le sont pour le moment en Europe. Il semble s'agir là d'une conséquence directe de la mondialisation, de l'extension au monde occidental d'une segmentation unique du marché, seul véritable acteur politico-économique depuis l'hégémonie incontestable de l'ancien chef de file du bloc de l'Ouest. La mise en place, la prise en compte, et la reconnaissance de groupes sociaux — et surtout identitaires, communautaires, voire communautaristes — parties de la mouvance étatsunienne des années 1970 lancée par les *gender studies*, expliquent la spécification des marchés littéraires, l'émergence de maisons d'édition spécialisées, proposant au lecteur des diégèses et des schémas narratifs non plus relatifs à l'inscription de l'être dans la société, dans la communauté *via* des ressentis universaux ou idéologiques, mais strictement relatifs à des revendications privées à inscrire pour les êtres dans leur société.

Après tout, nous l'avons vu, la geste mordretienne postmoderne met le plus souvent en avant une scène topique : la recherche par le héros de ses semblables, de ses alliés — et le *socius* est l'allié. Contrairement à ce qu'expliquait la sociocritique au sujet de la modernité, le Mordred postmoderne anglo-saxon montre que la littérature n'englobe plus la société, mais plutôt que la société contient la littérature.

L'appropriation de Mordred, par une mimesis non plus fondée sur les types d'actes publics mais plutôt sur les types de ressentis privés, par telle ou telle communauté de lecteurs, lectorat-cible de telle ou telle maison d'édition spécialisée, illustre de fait l'évolution de la littérature. Les Mordreds médiévaux et modernes appartenaient à une littérature catégorisée selon des thèmes et des genres. Le Mordred postmoderne incarne le passage à une segmentation autre de la littérature, découpée selon des marchés et des chiffres de vente. Et en soi, qui d'autre, mieux que Mordred, aurait pu être utilisé comme



moteur du séparatisme, de quelque sorte qu'il soit ? Il est le personnage qui incarne la segmentation et la scission, Salesbières n'est qu'une transcription ponctuellement topique du phénomène de délitement sociétal provoqué par le déséquilibre entre volonté privée et intérêt public. Comme dans son univers diégétique, où Mordred est emmuré dans un nombrilisme exacerbé qui oblitère les intérêts de la Table Ronde, la scission des lectorats ne réfléchirait-elle pas une incapacité croissante à faire société ?

## 3.2. Mordred et la postmodernité

L'abandon d'un Mordred unifié, résultat d'une trace dans l'inconscient collectif obtenue à partir de la généralisation d'une seule branche arthurienne (associable au Moyen Âge central et au Moyen Âge tardif, ou encore à des noms plus fameux que d'autres tel que « Gautier Map » ou « Malory »<sup>1242</sup>), multiplie logiquement les orientations potentielles de la révolte mordretienne tout autant que les schémas dramatiques constitutifs du personnage.

Or, si chaque modification s'exprime directement ou indirectement par une réflexion ou une conséquence métalittéraire, Mordred devient la métaphore non pas simplement d'une guerre civile ou générationnelle au niveau diégétique, mais plutôt d'une modification structurelle de l'acte de lecture (et de son double opposé, l'écriture) au niveau extradiégétique — et ce au moment précis de la consommation et de l'assimilation de la diégèse.

L'atomisation de Mordred selon le marché de la littérature de masse a relégué au second plan<sup>1243</sup>, en tant que quête auctoriale, la recherche de l'invariant que le patron mordretien était susceptible de porter. Mordred n'est alors plus un type que les auteurs récitent et déclinent en fonction de telle ou telle potentialité mordretienne, il n'est plus même un prototype qu'ils mettent en avant en le présentant bon ou mauvais au lecteur ; il est plutôt un fait, comme un passage obligé qu'ils ne peuvent contourner, s'ils veulent toucher un public porté sur le modèle arthurianisant ou plus largement le chevaleresque.

Dès lors, le principe d'illusion romanesque, qui ne fonctionnait que parce qu'il était, à chaque phrase, en tension, et que le réalisme et la désillusion étaient en équilibre avec le surréel et l'effet de réel, semble devenir caduque. Si Mordred, ni chevalier ni héros n'est qu'un homme parmi tant d'autres, archétypal d'un segment du marché, c'est que le type d'œuvre où il apparaît va au-delà des révolutions littéraires. Le drame mordretien n'est plus un modèle de vie pour le lecteur (complexe de Don Quichotte), la vie du lecteur ne doit plus en être l'image<sup>1244</sup> (complexe de Bovary), mais drame mordretien et vie du lecteur tendent à se superposer parfaitement. La citation de Mordred, la nomination de celui-ci dans un univers diégétique, valent comparution du lecteur<sup>1245</sup>.

---

<sup>1242</sup> En effet, le système littéraire et créateur qui est le nôtre, qui correspond à l'état de notre société, s'intéresse de fait plus au nom d'un auteur qu'à la tradition qu'il suit ou qu'il rejette. C'est là un système littéraire qui n'avait absolument pas cours au Moyen Âge, puisque les œuvres façonnaient un pseudo auteur comme une créature diégétique, à la manière d'un complexe de Pygmalion inversé, plus que ce que l'auteur exhibait son caractère créateur. Qu'on parle de Pseudo-Map ou Pseudo-Robert de Boron, sert certes de classification patronymique pour des œuvres associées à des auteurs apocryphes, mais il y a dans la volonté de « désanonymiser » certains livres, de démythifier et de fixer une bonne fois pour toute la paternité de telle ou telle œuvre, un caractère désacralisateur du fonds commun dans lequel les auteurs médiévaux avaient inscrit leur création.

<sup>1243</sup> Voire, a annulé, dans le cas des œuvres où le double langage littéraire est réduit à son minimum, où les « lettres » ont le moins de « littérarité ».

<sup>1244</sup> Ou le contraire, ce qui dans le fond est la même chose.

<sup>1245</sup> En soi, c'est une volonté condamnée à être frustrée, puisque fantasmagorique : le fantôme n'est jamais l'être, la représentation d'une pipe jamais une pipe.

Mais cette réciprocité exacte que certains auteurs semblent vouloir instaurer, par le biais du personnage de Mordred, entre le diégétique et l'extradiégétique, suggère autre chose, lorsque l'on y réfléchit.

Nous l'avons vu, l'entité Mordred alterne, d'un point de vue extradiégétique et diachronique, entre les rôles de « méchant », « gentil méchant », « méchant gentil » et « gentil » — pour simplifier —, ou, si l'on préfère les catégories de Greimas, moins morales et plus structuralistes, « adjuvant », « sujet », « opposant ». Si la constitution d'une hypostase mordretienne au lecteur en comparution est poussée à son extrême, alors le lecteur alternerait aussi, d'un point de vue diégétique et synchronique, entre ces catégories.

Ce Mordred postmoderne auquel nous nous intéressons depuis le début de cette étude est le reflet de l'apparition croissante, au sein d'œuvres destinées à un marché de masse, de héros *a priori* repoussants, mais qui se révèlent attachants. Là est la question : qu'est-ce qui rend Mordred, ou quelque autre méchant littéraire qui subirait le même traitement, attachant ? Qu'est-ce qui, dans le personnage, suscite la sympathie du lecteur ? Son comportement ? Ses blessures psychologiques ? Mordred incarne-t-il donc la cause ou l'effet d'une fascination actuelle et en pleine extension pour celui à qui le mauvais rôle échoit ?

Apparaît, alors une nouvelle contradiction. Si ce lectorat-cible, orienté, dans l'extradiégétique, vers le travestissement de lui-même dans un univers présenté comme passéiste, effectue un mouvement qu'il croit rétrograde grâce à un être de papier orienté lui-même, dans le diégétique, vers un stade encore antérieur qu'il veut réactualiser, le processus de lecture ne tourne-t-il pas en rond ? Pour le dire plus simplement, deux processus diachroniques regagnent-ils un âge d'or (fantasme mordretien de la régénérescence / médiévalisme) ou stagnent-ils dans l'immobilité synchronique de l'âge de fer (marasme arthurien de la bataille de Camlann / époque contemporaine) ? Le Mordred postmoderne, aboutissement de ces Mordreds antiques, médiévaux et modernes, que les œuvres du corpus nous ont permis d'analyser, comble-il ou au contraire accentue-t-il un vide présentiel, politique, idéologique, religieux ou encore plus largement littéraire ? Mordred, symbole de la destruction de Logres et de la fin du cycle arthurien, serait-il le point culminant de la chute, de l'abstraction littéraire à la veille de sa résurrection sur de nouvelles bases ? Incarnerait-il une sorte de cycle de Kondratiev de la littérature, alternant non pas entre inspirations baroque ou classique de la création, mais plutôt entre aspirations héroïque et médiocre de la récréation du consommateur de ladite création ?

### **3.2.1. Du « patron » cathartique à la mutation de la catharsis**

Si la postmodernité a modifié le patron mordretien de sorte qu'on ne puisse plus que parler « des » Mordreds, il faut alors *a priori* parler « des mimesis » rattachées à ce / ces personnage(s). Si, dans son sens le plus absolu, l'imitation du réel ne dépend plus désormais que d'une orientation ressentie et revendiquée par chacun (ou par chaque

groupe correspondant à un fragment de marché), comment le revers de la médaille mimétique, la catharsis, peut-il se définir ? Mordred est aussi bien un symbole qu'un produit de la segmentation du marché littéraire en fonction de « communautés » — et non plus d'ensembles politiques — la question de la « purgation » des stigmatés associés à ces communautés devient alors légitime.

Si l'on considère le sens premier du mot *catharsis*, le sens médical, on constate que certains Mordreds modernes et postmodernes conservent, effectivement, une valeur cathartique. En tant que l'un des derniers rouages, prévus par Merlin, de la machine infernale logrienne, il est associé *in fine* à la maladie de la terre et du peuple d'Arthur. Mordred est donc le *phármakon*, le purificateur et le malfaiteur, à la fois le poison de la société arthurienne et son remède définitif, victime expiatoire des fautes d'autrui par la sublimation de celles-ci *via* les siennes. La constitution, à partir d'un Medrawt *a priori* positif, d'un Mordret négatif, montre la nécessaire désignation, dans la mythologie arthurienne, d'un « mauvais ».

Temporellement, l'évolution de la catharsis mordretienne illustre le passage d'un « bouc émissaire purificateur » à un « bouc émissaire malfaiteur », si l'on utilise les catégories<sup>1246</sup> définies par Kraupl-Taylor, et permet de comprendre l'existence dans notre contemporanéité de plusieurs types mimétiques mordretiens. Les dates associées à Medrawt, puis à Mordret et enfin à certains Mordreds postmodernes — ceux que les auteurs mettent en lien avec une civilisation pré-chrétienne — coïncident avec la *catharsis* sociale et sociétale des Thargélies. Si les Thargélies se déroulaient sur les 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> jours du mois de Thargélion (soit du 23 avril au 21 juin), la naissance de Mordred un 1<sup>er</sup> mai<sup>1247</sup>, le Mayday massacre<sup>1248</sup>, entre dans le processus de purification et d'adoption des enfants dans la fratrie.

C'est aussi sur une symbolique des dates purificatrices que débute la diégèse de *Graal Théâtre*. La scène 2 du premier acte « Joseph d'Arimathie » figure le thème concret de la purgation reliée au rite cathartique et au sacrifice d'un bouc émissaire puisqu'elle se déroule lorsque « *les peuples du Latium célèbrent la fête des Meditrinalia* »<sup>1249</sup> et que Flaccus explique : « *J'immolerai sur le foyer de la Regia le cheval vainqueur de la course. Je trancherai sa tête et sa queue. Le sang de la queue délivrera Rome des souillures entraînées par les guerres que tu [Vespasien] as menées en son nom. Répandu sur les plaies il rongera les ulcères nés de la violence.* »<sup>1250</sup>

Le pacte de lecture de la totalité de la pièce est donc *a priori* centré sur la purgation, sur la catharsis au sens le plus médical du terme, comme si elle était le sujet principal de toute l'œuvre, avant même les personnages dont le lecteur / spectateur s'apprête à

---

<sup>1246</sup> Le bouc émissaire purificateur est le réceptacle d'une culpabilité et d'une faute commune transférée par l'ensemble sociétal lors, notamment, d'une procession ou d'un événement particulier. Il fait partie d'un rite chronique. Le bouc émissaire malfaiteur est l'exemple d'une punition ponctuelle, il est l'auteur d'un mauvais comportement et non d'un élément qui lui a été transféré, et sa punition se fait à but préventif, pour tenter d'empêcher la répétition future de ce même comportement néfaste pour la majorité.

<sup>1247</sup> Cf. p. 125.

<sup>1248</sup> *Ibid.*

<sup>1249</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 17.

<sup>1250</sup> *Ibid.*

observer les allées et venues sur scène. La conversion de Vespasien se fait sous le motif d'une interaction des thèmes médicaux, religieux et politiques ; cette scène propose donc une catharsis telle qu'étymologiquement elle était conçue : « *L'adjectif katharos associe la propreté matérielle, celle du corps et la pureté de l'âme morale ou religieuse. La katharsis est l'action correspondant à « nettoyer, purifier, purger » ... La katharsis lie la purification à la séparation et à la purge, tant dans le domaine religieux, politique que médical.* »<sup>1251</sup>

Le patron mordretien serait donc un sous-genre, une sous-catégorie d'un invariant sociétal qui garantit la cohésion de la société grâce à un rituel de purgation commune autour d'un bouc émissaire. Mordret ne serait qu'un représentant parmi d'autres du phénomène de purification d'une société. En associant la catharsis au domaine moral, opposant le bon et le mauvais, il est *a priori* logique que Mordred incarne une forme de catharsis, telle qu'elle s'applique, dans la métaphore aristotélicienne, au théâtre.

Parce que l'univers arthurien est associé au *theatrum mundi*, à une représentation fictive du monde réel par un ensemble d'intertextes, Mordret, dans ces mimesis intertextuelles, correspond à la mise en place d'un système de décharges émotionnelles par identification et reconnaissance. C'est *a priori* la conclusion que livre l'Arthur de Justine Niogret, dans *Mordred*. Le roi, avant Salesbières, explique au héros éponyme : « *Ce que j'ai appris, conclut Arthur, avant Salesbières, moi, c'est que le destin travaille en secret. C'est une alcôve d'apothicaire.* »<sup>1252</sup> La purgation (*via* le terme *apothicaire*) d'un héros (*destin*) dans le monde dramatique devrait avoir une *valeur*, devrait être porteuse, *a priori* de l'équivalent d'une *moralité* (d'où le présent gnomique sur *c'est que*, renforcé par la formulation pseudo-clivée, et le jeu sur les parasynonymes *apprendre* et *conclure* subséquent).

C'est ainsi que fonctionne Mordred, du moins dans les textes médiévaux. Il a bien les caractéristiques du bouc émissaire de la totalité des Chevaliers de la Table Ronde, c'est ce que rappelle Carlos Alvar dans son *Breve diccionario artúrico* : « *Al declararse caballero de la Mesa Redonda en el Castillo de la Blanca Espina, los sicarios de Mataín el Felón montan a Mordret, desnudo y atado por los pies, en un rocín famélico y lo cubren de estiércol, lodo y basura al tiempo que lo insultan...* »<sup>1253</sup> L'immédiateté que traduit Carlos Alvar montre que la reconnaissance mimétique d'un individu et de ce qu'il représente pour une population donnée amène à une réaction de rejet, de « purge ». Et cet épisode de catharsis éthique et politique s'intègre à la catharsis esthétique que porte en elle-même la matière arthurienne.

Revenons au passage du Pseudo-Map auquel Carlos Alvar fait référence.

« *Et lors virent devant aus une tour molt bien seant que on apeloit la tour de la Blanche Espine. ... Et quant il ont un poi alé si voient un home tout nu en braies*

---

<sup>1251</sup> VIVES, Jean-Michel, « *La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud* » in *Recherches en psychanalyse*, n°9, 2010, p. 24.

<sup>1252</sup> *Id.*, p. 162.

<sup>1253</sup> « *Lorsqu'il s'identifie comme chevalier de la Table Ronde au Château de la Blanche Épine, les vassaux de Mateü le Fourbe lui font enfourcher, nu et attaché par les pieds, un roncín famélique et le couvrent de fumier, de boue et d'immondices tout en l'insultant...* » Trad. ori. D'après ALVAR, Carlos, op. cit., p. 213.

*monté sor un chaitif cheval, et avoit les piés loiiés par desous le ventre del cheval. Si venoient après lui plus de .C. ribaus qui tout le haoient et le getoient de fiens et d'ordures et l'avoient si cunchié et devant et deriere que a painne en veoit on dens ne bouche. Et quant Lanselos et si compaignon vinrent pres de lui si l'esgardent. Et Gaheries l'avise et connoist que c'est Mordrés, li plus jouenes de ses freres... Et Gaheries qui ot son frere rescous, fu venus en une maison ou il ne trouverent nului car tout estoient alé vers la tour. Et il trouve robes et armes et chevaus, si em prennent tant que Mordrés fu atournés. Et quant Mordrés fu armés et apareilliés et il fu issus de laiens si lor demande Gaheries pour coi cil de laiens li avoient fait cele honte. Et il dit qu'il l'avoient pris par force et li avoient fait tel honte pour ce qu'il estoit compains de la Table Reonde. »<sup>1254</sup>*

Mordret est ici assimilé à un conglomérat des immondices, parce qu'il est l'immondice de la Table Ronde. On retrouve le triangle mimétique que définit René Girard et qui permet de relier, par le thème du bouc émissaire la violence et le sacré. Parce qu'il est tout ce que les autres chevaliers ne sont pas, par procuration : le corps d'un individu est souillé en tant que métaphore de l'âme par la totalité du corps social et sociétal qui se décharge et se désinhibe pour maintenir sa propre cohésion en excluant hors de ses frontières l'être « impur », l'Autre irrécupérable. Le statut d'individu cathartique est reconnu par celui qui l'endosse, puisque Mordret sait les raisons de son traitement. Il est donc bien le rouage d'une catharsis éthique, c'est-à-dire d'un processus où les idées de purification, d'identification et de violence (plus ou moins encadrée) se conjuguent.

On retrouve d'ailleurs ce fonctionnement dans des textes modernes — dans le *Mordred* de William Wilfred Campbell, par exemple. On voit à plusieurs reprises sur scène Mordred être victime de la violence verbale et physique des individus modèles de la société arthurienne.

Voyons plutôt le premier échange qu'il a avec Guenièvre :

*« Mordred. Nay, all but pity. Pity is such a gift  
That all the world would grant it, non receive.  
Grant me thy scorn, lady, but withhold thy pity.  
Thou mightst pity a horse or dog of fowl,  
But man of rarest compounds moulded up,  
And standing on foundations of a soul,  
Hath too much of the god within him hid*

---

<sup>1254</sup> « Alors ils virent devant eux une tour très bien assise que l'on appelait la Blanche Épine. ... Après avoir fait un peu de chemin, ils virent un homme tout nu à l'exception de ses braies que l'on avait juché sur une misérable rosse et dont les pieds étaient attachés ensemble sous le ventre de l'animal. A la suite marchaient plus de cent croquants débordant de haine qui jetaient sur lui de la fiente et des immondices. Ils l'avaient déjà si bien souillé tant devant que derrière qu'à peine discernait-on encore sa bouche et ses dents. En arrivant à la hauteur de l'homme, Lancelot et ses compagnons le dévisagèrent. Et Gaheriet qui l'examinait reconnu que c'était Mordret, le plus jeune de ses frères... Pendant ce temps, Gaheriet avait secouru son frère, ils étaient entrés dans une maison où il n'y avait personne, car tous s'en étaient allés vers le donjon. Gaheriet découvrit des robes, des armes et des chevaux et l'on en prit assez pour mettre Mordret en état de se défendre. Une fois Mordret armé et tout prêt, il sortit de la maison ; alors Gaheriet s'enquit des raisons pour lesquelles les gens de cette ville lui avaient fait subir une telle humiliation. Il répondit qu'il avait été capturé par la force et qu'on lui avait fait endurer de tels outrages parce qu'il était compagnon de la Table Ronde. » Trad. GROSSEL, Marie-Geneviève, in *Le Livre du Graal*, tome III, op. cit., p. 415-416-417.

*To need such shallow, cold, inclement gifts...*

Guin. *Thou seemest like some gloomier Dagonet,  
Wearing the proud black of some mock tragedy.  
Art thou another fool?...*

Mordred. *A fool, Madam! Callest thou Mordred a fool?  
Takest thou him for one who juggles for a court?  
A football for the passing to merriment,  
Forgotten ere his wit hath passed to sadness.*

...

*Knowest thou not the son of Britain's king?*

Guin. *I know thee not, save that thou art insolent.  
Pass! You bar my way.* »<sup>1255</sup>

Ici, Guenièvre réagit par rejet, par rejet de Mordred et de ce qu'il peut révéler, en tant que fou, en tant qu'enthousiaste. Mordred, parce qu'il est bossu, est contraire aux codes d'interprétations mimétiques de la reine. Celle-ci a développé un complexe d'Emma Bovary où la compréhension mimétique qu'elle a des faits est orientée par un romantisme pré-raphaélite exacerbé<sup>1256</sup>. Tout ce qui sera contraire à cette esthétique mimétique sera rejeté, sera à « expulser » selon le point de vue de Guenièvre. Mordred apparaît donc, dans cette pièce, comme une batterie à catharsis : il se charge des pulsions et des ressentis négatifs pour devenir le Mordred usurpateur et régicide, avant de se purger lui-même des passions négatives qu'il a contractées en ré-action. William Wilfred Campbell, en fait, met

---

<sup>1255</sup> « *Mordred*. Non, tout sauf la pitié. La Pitié est un cadeau  
Tel que le monde entier voudrait donner, et ne jamais recevoir.  
Accordez-moi votre mépris, Madame, mais sans votre pitié.  
Vous avez peut-être de la pitié pour un cheval ou un chien à volaille,  
Mais un homme formé par les plus rares composés,  
Debout sur les fondations d'une âme,  
A caché en lui, trop d'un dieu,  
pour avoir besoin de cadeaux si superficiels, froids et pervers...  
*Guin*. Tu sembles encore plus mélancolique que Dagonet,  
portant ainsi la noire fierté de quelque tragédie simulée.  
Es-tu un autre fou ?

*Mordred*. Un fou, Madame ? Appelez-vous Mordred un fou ? Le prenez-vous pour quelque jongleur de la cour ? Un ballon de football pour un moment de joie oublié avant que son esprit ne se soit tourné vers la tristesse... Ne reconnaissez-vous pas le fils du roi de Bretagne ?

*Guin*. Je ne te connais pas, si ce n'est comme insolent ! Psss ! Tu me barres le passage ! » Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 36.

<sup>1256</sup> Celle-ci est apparue, lors de sa première scène, comme un personnage futile, comme une Emma Bovary théâtrale, et la surcharge de ses deux premières répliques en *topoi* de poésie courtoise la rend presque ridicule : « *Now Unid I have seen this noble Arthur. / I spied him from my turret as he rode, / And all my heart went out in love to him, / The knight incarnate of my girlhood's dreams. / Did'st thou notice his bearing Unid? / ... / His face was like the gardens when the sun / Lifts up his crimson splendor after dawn, / His bearing as the bearing of a god, / And yet as one who would be kind and loving.* » « Maintenant Enid, j'ai vu ce noble roi Arthur / Je l'ai épié de ma tour tandis qu'il chevauchait, et tout mon cœur s'est embrasé d'amour pour lui, le chevalier incarné de mes rêves de jeune fille, N'as-tu pas remarqué son allure Enid... Son visage était comme les jardins quand le soleil Elève sa splendeur pourpre après l'aube, Son maintien comme celui d'un dieu, et encore plus, comme celui d'un dieu de bonté et d'amour. » *Id.*, p. 26.

en scène la catharsis de la catharsis sociale. Mordred, qui a purgé les autres de leurs pulsions, se purge lui-même à la fin de la pièce.

Mais revenons sur le texte du Pseudo-Map. Le détail sur le caractère non intégral de la souillure du personnage est intéressant. Seules restent exposées et visibles la bouche et les dents du personnage, la bouche étant l'organe de la parole séductrice et tentatrice, l'organe associé *in fine* à l'expression du vice, et les dents, le symbole de l'engeance maléfique. L'élément cathartique purement éthique, à un niveau diégétique, devient ici esthétique, au niveau de la matière arthurienne elle-même, puisqu'il dissimule une prolepse et une analepse. Il y a donc dans cette catharsis mordretienne précise une double « prime de plaisir »<sup>1257</sup>. Le lecteur est donc en pleine purge du *plaisir* qu'il a précédemment éprouvé en lisant le dernier passage où Mordret occupait le rôle principal, tout autant qu'il est purgé de la *terreur* et de la *pitié* qu'il éprouvera lors de sa lecture de l'épisode de Salesbières.

La dernière chose qu'a faite Mordret avant d'être désigné comme bouc émissaire par la population de la Blanche Épine, c'est justement de se comporter en tant que séducteur. Il a séduit une demoiselle sous un olivier, alors que son compagnon était à l'écart :

*« Après mengier alerent esbatre entre le chevalier et son oste et la damoisele, tant qu'il vindrent desos un olivier. Lors s'eloigna un poi li chevaliers, et la damoisele demoura avoc Mordret. Et il li dist qu'ele venist au soir jesir avoc lui... Tant fait Mordrés qu'ele li otroie et il en est moult liés... Grant piece après qu'il furent couchié, se leva la damoisele d'emprés son ami et s'en ala couchier avoc Mordret qui ne dormoit mie, si le rechet entre ses bras. Quant il sont couchié ensamble, si demainnent tel joie conme gent qui font tel vie. Si veoit on moult cler parmi le paveillon, car doi cierge i ardoient moult clerement ; si les ot la damoisele oubliés a estaindre ne il n'en souvint onques a Mordret, car il ne pensoit fors a cele dont il atendoit sa joie et, quant il le tint, se li fist toute la joie qu'il pot. Quant il ont esté grant piece ensamble et mené lor joie, si est esveillés li amis a la damoisele et tasta encoste lui ... »*<sup>1258</sup>

---

<sup>1257</sup> D'après le système économiquement métaphorique de Freud. Résumons. L'investissement de la *libido* sur un objet peut se déplacer, comme une *liquidité* et se tempérer, c'est-à-dire se limiter selon « le principe de réalité ». « La prime de plaisir » est ce qui permet de jouir non pas de l'objet interdit mais de la tension vers ledit objet. Mordret représentant potentiel de multiples tabous, objet initial autour duquel un auteur construit une toile mimétique (historiquement repoussante), devient un objet marqué par un « principe de réalité » (connaissance de l'identité « parjure », « félon » ...) vers lequel le lecteur tend (désir de le voir punir à un premier degré, désir de le voir arriver au pouvoir pour connaître la fin de l'histoire à un second degré), et c'est cette tension qui devient la « prime de plaisir » associée au personnage *via* un « plaisir de transgression ». Avec la modernité, parce que Mordret devient un Mordred, ce système de mises est décuplé.

<sup>1258</sup> « Après avoir mangé, le chevalier, son hôte et la demoiselle sortent pour prendre l'air tant et si bien qu'ils arrivent sous un olivier. Tandis que le chevalier s'éloigne un peu, la demoiselle reste avec Mordret. Il lui demande alors de venir cette nuit coucher avec lui... Mordret finit par la faire céder ; ce qui le réjouit vivement... Longtemps après qu'ils se furent allongés, la demoiselle se leva et quitta son ami pour aller coucher avec Mordret qui, loin de dormir, la reçut entre ses bras. Quand ils sont couchés l'un auprès de l'autre, ils se livrent au plaisir dont sont coutumiers les gens de cet acabit. Or l'on voyait bien clair dans le pavillon, car deux chandelles y répandaient une vive lumière : la demoiselle avait oublié de les éteindre et Mordret n'y songeait même plus, obsédé qu'il était par la personne dont il espérait son plaisir. Aussi, quand il la serra dans ses bras, il s'abandonna à la volupté. Ils restèrent longtemps ensemble pour se livrer à leurs ébats jusqu'au moment où l'ami de la demoiselle se réveilla et étendit la main à côté de lui, pensant trouver son amie. » Trad. FRITZ, Jean-Marie, in *La Première Partie de la Quête de Lancelot, in Le Livre du Graal*, tome II, op. cit., p. 1712-1713.



L'olivier, métonymique de l'humanité du Christ, symbolise l'aspect charnel de la passion. Mordret, en persuadant la demoiselle de pratiquer avec lui l'adultère, souille verbalement tout autant les devoirs sociaux en couchant avec la dame de son hôte pendant le sommeil de celui-ci que les devoirs religieux.

La procession cathartique dont Mordret est le centre dans l'épisode de la Blanche Épine est donc plotinienne. Le transcendant visé par l'épisode diégétique et interprété, plus ou moins consciemment, par le lecteur, permet de passer de la catharsis par rapport à l'Autre à une catharsis par rapport à Soi. Mordret livré à l'anathème d'une population — qui sera passée au fil de l'épée par Lancelot et dont le château sera détruit par le feu — est un réceptacle à culpabilités, il permet de passer de la catharsis d'une âme commune à celle d'une âme individuelle.

Il y a ainsi un premier transfert de tous les péchés de la communauté des Chevaliers de la Table Ronde sur l'un d'entre eux en particulier, certes, mais il y a un second transfert qui va des individus isolés (êtres présentant une individualité) vers le même personnage. En effet, Mordret est déjà stigmatisé par sa naissance tabou, par un acte individuel et particulier : l'adultère d'un invité avec la dame de son hôte s'est déjà vu dans la matière de Bretagne, celui entre Arthur, encore simple écuyer, et Anna, lors de l'assemblée des barons à la Croix Noire. Mordret concentre donc et décuple les mauvais comportements de ses semblables, en tant que re-présentation des mêmes faits. L'usurpateur du trône de Bretagne, en ayant été « ravi » à la Blanche Épine<sup>1259</sup>, joue d'avance le double usage cathartique de son rôle de ravisseur, le tout pour le ravissement du lecteur.

Le *Mordred* de William Wilfred Campbell propose plus directement ce double processus cathartique associé au patron mordretien. Le statut de bossu, écho du Richard III shakespearien, stigmatise d'emblée le héros éponyme. Dès le titre et dès l'apparition de Mordred sur scène, le lecteur / spectateur sait *a priori* pour qui il va éprouver terreur et pitié et grâce à qui il va tirer sa jouissance du texte. Or, parce que Mordred est stigmatisé par un *topos*, un mécanisme littéraire relevant d'un invariant du modèle européen, il porte encore une catharsis à portée universelle, comme c'était le cas dans la fictionnalisation médiévale.

Le Mordred de William Wilfred Campbell endosse alors le rôle de l'être à purifier ou à exclure de la société. Il absorbe, canalise, voire amplifie les vices de la société dans laquelle il évolue. Et c'est justement ce rôle cathartique que l'auteur lui fait revendiquer, lors de sa tirade finale : « *Yea, I his blood, and I were made for this. / Oh ancient, cruel Laws of human life...* »<sup>1260</sup>. La désignation du bouc émissaire relève tant de la loi séculaire indo-européenne que de la construction topique du personnage par le dramaturge. C'est d'ailleurs ce rôle cathartique que lui reconnaît Arthur, exprimant et réalisant sa catharsis

---

<sup>1259</sup> Toponyme mentionné une seule fois dans le Pseudo-Map, et dont le rapprochement avec le toponyme Noire-Épine évoque un duel judiciaire dans le but de départager un héritage — or, qu'est Salesbières si ce n'est le résultat d'une lutte pour l'héritage ?

<sup>1260</sup> « Oui, moi son sang, et j'ai été fait pour cela

Oh anciennes, cruelles lois de la vie humaine... ». Trad. ori. D'après CAMPBELL, William Wilfred, *Mordred*, op. cit., p. 114.

personnelle et *in fine*, parce que roi d'une société donnée, la catharsis de la société arthurienne, avant de mourir :

« *Ah, Blot on all this sunlight, Creature dire  
Spawn of mine incest. There standest thou my sin,  
Incarnate now before me, mine old doom,  
Thou that wast stronger in thine influences  
To work dread evil in this hideous world,* »<sup>1261</sup>

Le fonctionnement cathartique premier de Mordred relève donc *bien* d'un invariant mythique et littéraire. Il est la traduction fictive d'un phénomène de psychologie sociale, nécessaire au bon fonctionnement d'une société donnée. Il canalise tout en la représentant, comme le veut le schéma de René Girard, la violence sociale et sociétale.

Revenons au patron mordretien médiéval. Si l'on considère le schéma présent dans le *Bouc émissaire*<sup>1262</sup>, A envie à B quelque chose, désire ses possessions ou ce qu'il croit que B possède. Or, la société de la Blanche Epine se trouve en terre logrienne, elle est dirigée par Mateü le Fourbe. L'expression de l'agressivité de cette communauté ne peut se faire puisque l'agent frustrant, c'est-à-dire la société arthurienne, est hiérarchiquement au-dessus de la société de la Blanche Épine. Mordret est donc utilisé comme bouc émissaire métonymique. Par les processus que nous avons évoqués plus haut dans cette étude, Mordret va lui-même nourrir une jalousie frustrée vis-à-vis d'Arthur, métonymique de la société arthurienne...

Le Mordret médiéval, plus qu'un simple bouc émissaire cathartique d'une société donnée, fonctionnait donc plus largement comme une mise en abyme du processus cathartique lui-même. Plus que la catharsis, la richesse du patron mordretien résidait dans sa capacité à voiler et à dévoiler (mais au fond, c'est la même chose) la technique cathartique.

C'est d'ailleurs sur la catharsis de l'an zéro, en tant que point de départ de tout le modèle européen et occidental, que commence *Graal Théâtre*. La première scène intitulée « Au Golgotha » présente Joseph d'Arimathie à la manière d'un chœur grec. Il commente au présent d'énonciation la scène dans laquelle il est en train d'apparaître, scène correspondant à la mort de Jésus sur la croix et à la dé-crucifixion de son corps :

« *JOSEPH : Or Joseph qui était d'Arimathie homme bon et juste disciple de Jésus en secret et qui attendait le royaume de Dieu avait demandé à Pilate le corps de Jésus pour l'ensevelir... il s'était rendu sur le mont Golgotha en compagnie de son beau-frère Bron. Et Bron ne voyait pas car il était aveugle... Le sang coula le long de la lance jusqu'à la main de Bron qui la passa sur ses yeux. Il voyait.* »<sup>1263</sup>

---

<sup>1261</sup> « Ah, tache sur toute cette lumière solaire, Créature terrible  
Engeance de mon inceste. Là tu te tiens mon péché,  
Incarné face à moi, ma vieille malédiction,  
Toi qui étais plus fort par ton poids,  
Pour exploiter l'effroyable mal dans ce monde hideux, » *Id.*, p. 113.

<sup>1262</sup> GIRARD, René, *Le Bouc émissaire*, [1982], Paris, Editions Grasset.

<sup>1263</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 16.

Le thème de l'Agnus Dei — dont Mordret sera le strict opposé à cause de sa proximité métaphorique avec la Bête Glatissant — est métonymique de celui du bouc émissaire, comme catalyseur de la purgation des péchés et des fautes.

On est donc tenté de considérer que le pacte de lecture de *Graal Théâtre* tourne autour de la purgation, de la catharsis dans son fonctionnement le plus *théâtral* et non plus selon le simple sens *médical* ou sociétal du terme.

Le Mordret de *Graal Théâtre*, marqué par le sceau de la modernité, au fait de la réalité des OVNI<sup>1264</sup> et du tourisme à Capri<sup>1265</sup>, voit son rôle cathartique dégradé, il n'est plus qu'un des éléments finaux de la pièce placée sous le patronage de l'expiation, il n'est plus qu'un motif parmi tant d'autres d'une purge, sur scène, des actions des personnages pour lesquels le Jésus diégétique est mort.<sup>1266</sup> La catharsis, au lieu de fonctionner comme un double transfert entre le monde scénique et le public, devient un phénomène purement scénique : c'est d'une scène à l'autre que le lecteur est témoin des transferts expiatoires, des personnages entre eux.

La catharsis mordretienne dans *Graal Théâtre* fonctionne donc sur une éviction de l'un des pôles cathartiques. Le Mordret de Florence Delay et Jacques Roubaud, qui fonctionne, comme nous l'avons vu jusqu'ici, comme pivot entre l'amont et l'aval de la postmodernité, est donc encore une fois un personnage charnière. Il n'est plus porteur d'un patron cathartique en évolution, mais il relève et révèle une modification en profondeur du phénomène cathartique lui-même.

C'est aussi ce que l'on trouve dans le *Mordred* de Justine Niogret. L'auteur y développe intensément le thème de la purgation, tant au sens biologique que psychanalytique. Nous l'avons déjà vu, l'existence du Mordred de Justine Niogret, tout orientée par l'événement traumatique de la prise de conscience de sa nature de bâtard incestueux, reprend son cours avec son dépassement du refoulé. Sa guérison, au chapitre 11, est l'occasion de s'attarder sur la maladie dont souffre Arthur, maladie dont les causes encore une fois semblent toutes psychosomatiques.

C'est par l'intermédiaire d'un personnage inexistant dans l'hypomatière arthurienne que Justine Niogret met en avant la maladie d'Arthur. Le personnage du mire, qui n'est apparu que rarement depuis le début du roman, monopolise la parole dans le chapitre 11. Ce chapitre est construit de sorte que le lecteur s'identifie à un Mordred passif et interrogateur. Justine Niogret fait s'exprimer le praticien purgateur au discours direct, et les pages 135-137 correspondent *in fine* à une tirade du mire relatant l'enchevêtrement des maladies du père et du fils. Il y explique :

*« Oh, du confort, des aides, ça oui, il l'acceptait parfois. Alors je lui mettais de la mousse de cadavre dans le nez pour arrêter le sang. Je lui donnais des tisanes pour calmer le flot trop vif de ses veines. Des pilules, des pommades, tout mon répertoire médicinal. Cela le calmait. Et puis, il y a eu l'Aspic. On t'a amené à moi, tu étais vert. Ta chair sentait comme*

---

<sup>1264</sup> Cf. note 180.

<sup>1265</sup> Cf. note 466.

<sup>1266</sup> Dans une totale indécence, si l'on considère l'imitation que fait *Graal Théâtre* des tragédies dites « classiques ». Il s'agit donc d'une mimesis d'image cathartique plus que d'une scène d'exposition. C'est la figuration, l'imitation par hypotypose maximale, de la purgation des péchés du monde.

*le lait lorsqu'il a tourné. Je t'ai soigné, voilà au moins quelque chose que j'ai réussi, avec ton aide. C'est à partir de là qu'il a changé, qu'il n'a même plus accepté ceci. »*<sup>1267</sup>

On ne pourrait mieux saturer un tel discours sur « la purge ». Le fond, c'est-à-dire la représentation du « *répertoire médical* », concorde avec l'accumulation des termes médicaux et avec les synesthésies multiples. La catharsis devient ici le cœur même du discours dramatique, et si l'on en croit le mire, la maladie de Mordred a catalysé, à la manière d'un élément pharmaceutique, celle d'Arthur. La catharsis mordretienne n'entre donc plus ici dans un processus de psychologie sociale, de cohésion d'un groupe *via* un transfert de culpabilité, ni même dans un processus de libération d'un individu de ses propres traumatismes, mais plutôt dans un processus de travestissement de la catharsis arthurienne elle-même.

L'évacuation de la catharsis mordretienne purement médicale est tout aussi évidente dans le *Bankgreen* de Thierry Di Rollo. Cependant, c'est à une *catharsis* impossible que correspond Mordred. Mordred étant le seul varanier, la catharsis en tant que processus unifiant de la société est impossible.

Après sa résurrection, après l'équilibre des forces sur Bankgreen (par la disparition de deux des trois peuplades initialement présentes), la Rune Lyve, qui est à l'origine de l'extinction des varaniers, explique qu'il fallait

*« aboutir à ce que nous vivons aujourd'hui. L'équilibre. Et Bankgreen m'y a aidée... Le mauvais des âmes est enterré, Bankgreen a signifié à tout le monde, y compris nous les Runes, que c'est elle qui déterminait le cours des choses, en premier et en dernier lieu. Il fallait donc le retour de Mordred pour au moins contenir les vellétés de destruction des Elbröns<sup>1268</sup>, et ainsi se débarrasser une fois pour toutes de ce qui a toujours empoisonné ce si beau monde. Laisser les différents acteurs prendre part au jeu pour qu'ils se perdent eux-mêmes en croyant à ce qu'ils vivaient ou déduisaient des faits. »*<sup>1269</sup>

Mêlé au caractère écologique — apparent avec la divinisation et la personnification de la planète —, il est intéressant de voir que Thierry Di Rollo récupère le thème de la purgation des vices. Or, dans le discours de la Rune, il y a comme un aspect fordiste. Le but final est le résultat d'une division des tâches. Mordred a participé sans s'en rendre compte à l'épuration de Bankgreen, ou du moins sans prendre pleinement conscience des débouchés de son action sur les autres acteurs et sur l'action de ces derniers. Il y a donc scission au sein même de l'unité cathartique en tant que processus entre les individus que le schéma de René Girard identifiait A ou B.

Or, l'utilisation de la catharsis chez Thierry Di Rollo allie tant la catharsis médicale que la catharsis métaphorisée par Aristote pour évoquer le processus théâtral, c'est-à-dire le processus mimétique. La Rune Lyve utilise le registre pharmaceutique, *via* le verbe « empoisonner » conjugué au passé composé, le registre moral *via* la périphrase « *le mauvais des âmes* » et la représentation de ces deux faits à travers les personnages du

---

<sup>1267</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 136.

<sup>1268</sup> Ombres vengeresses des individus qui furent par le passé.

<sup>1269</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 606.

*theatrum mundi* de Bankgreen : « les différents acteurs / jeu / en croyant ». Et c'est la violence qui permet l'interaction de ces trois registres, violence qui apparaît par l'utilisation des termes *Mordred*, *vellétés de destruction* et *débarrasser*.

Dès lors, si Mordred n'est plus l'élément cathartique principal, n'est plus le bouc émissaire, mais plus qu'un élément d'une catharsis conçue sur la parcellisation des tâches, c'est la violence elle-même, en tant que potentialité mimétique unificatrice, et cathartique qui est modifiée. Là où le Mordret médiéval fonctionnait comme une catharsis de la violence, certains Mordreds postmodernes fonctionneraient-ils alors sur l'impuissance de la catharsis ?

L'inversion du processus, c'est-à-dire la préexistence de la violence à la nécessité cathartique et non plus la catharsis comme encadrement de la violence, est évidente dans le *Mordred* de Justine Niogret.

L'auteur récupère habilement le motif de la Pentecôte, et plus particulièrement le moment correspondant à la prise de conscience de Lancelot sur la guerre future, en regardant successivement le roi et Mordret, dans le Pseudo-Map, après la révélation de l'ermite<sup>1270</sup>. « Elle [la guerre] arriva un jour de messe, et Mordred avait regardé Arthur... Le prêtre s'était tu, et on avait ouvert les portes pour faire sortir et les gens et les fumées de l'encens. On s'était approché d'Arthur, et on lui avait dit que les gens d'armes étaient là, proches, trop, et qu'ils étaient en marche... Mordred avait peur. Qu'Arthur se montre tel qu'il devenait. Tel que la maladie, tel que la malédiction l'avaient rendu. »<sup>1271</sup> Le thème de l'*ite missa est* est particulièrement habile ici, puisque « l'envoi », matérialisé par la sortie des ouailles de l'enceinte du bâtiment religieux correspond au coup d'envoi de Salesbières. C'est la potentialité de la visibilité de la maladie arthurienne qui pousse apparemment Mordred à rompre avec son double Polik et *in fine* qui permet l'affrontement final entre le fils et le père.

Dans cette nouvelle perspective que donne Justine Niogret à la matière de Bretagne, Mordred joue ici le rôle d'un *phármakon* plus métalittéraire que médical. C'est son action qui permet de libérer le rôle et la légende arthurienne de la menace d'une maladie, d'une souillure vulgaire (au sens étymologique) dans l'hagiographie future de l'un des guerriers modèles. Mordred réagit en contre d'un élément qui, parce qu'il menace Arthur d'une mort banale (la maladie), permet une mimesis du rôle de l'Arthur de Justine Niogret par rapport au rôle qu'il avait dans les hypotextes — rôle que mimétiquement les lecteurs s'attendent à retrouver — en le purgeant justement de l'élément commun et ordinaire.

Une catharsis en englobe une autre, ou plutôt en évacue une autre. La catharsis première que symbolisait le Mordret médiéval dissimule une catharsis des hypertextes par rapport aux risques qu'ils prennent. Le Mordred moderne devient synonyme d'une purge de la purge. C'est là le sens des paroles édifiantes de la tragédie *Mordred* d'Henry John Newbolt. La mort du héros éponyme permet une prise de conscience d'Arthur :

« *Look forward, forward  
And let the past, with Arthur and his sins,*

---

<sup>1270</sup> Cf. 2.1.3, p. 193-194.

<sup>1271</sup> NIOGRET, Justine, *Mordred*, op. cit., p. 156.

*Fade on the dim horizon far behind!  
 Yet, even so, me seems I shall not die;  
 My purpose lives, my will, that which hath been  
 The life-blood of my spirit, my soul's breath:-  
 What shall a man not suffer and not dare  
 That this may be? Yea! Shall he not for this  
 Tread out the fire upon his own hearth-stone,  
 For this draw steel against the child that sprang  
 Of his own body? Though my name be lost  
 For ever, and my race with me to-night  
 Fall into dust, that which I willed remains,  
 And while that lives I shall not wholly die. »<sup>1272</sup>*

La mort de Mordred provoque ici un amendement d'Arthur, une purgation de lui-même et de sa légende à venir de la réalité des actions et des propos qu'il a tenus sur scène. C'est comme si la totalité de la pièce, *via* cette tirade finale, permettait au lecteur de conserver l'image d'un bon roi Arthur parce que le personnage, en réalisant sa catharsis, obtient le caractère sublime que le lecteur s'attend à voir à cause des présupposés qui composent son horizon d'attente.

La catharsis moderne mordretienne n'est donc plus une question médicale, ni une question morale de purgation des vices collectifs et des pulsions individuelles, mais plutôt une purgation de la purgation elle-même. C'est ce qu'illustre l'exil du Mordred dans *Bankgreen*.

Reprenons le schéma diégétique de l'œuvre de Thierry Di Rollo. Les Runes décident pour rééquilibrer les forces politiques de la planète, d'éliminer la caste des varaniers. N'ayant plus d'endroit mimétique (l'amphithéâtre des brumes de l'Okar) où se retrouver psychiquement, ils meurent. Un seul élément résiste à la purge : Mordred. Mais du fait même de la disparition de ses pairs, sa catharsis n'est plus fonctionnelle. Lui-même meurt. Il est ressuscité par les Runes puisque les esprits des deux espèces (Dightères et Arfans) éliminées en même temps que les varaniers, hantent *Bankgreen*. Mordred reçoit donc pour mission de purger la planète de cette nouvelle essence malfaisante. Sa résurrection, au profit de sa fonction, se fait au détriment de sa réflexion (de la réflexion de l'individu sur lui-même, mais aussi de sa capacité à se réfléchir sur autrui et par autrui). Il devient un nouvel ennemi, les Runes ne pouvant plus provoquer sa disparition dans l'exil aux confins du monde. Mordred était donc un élément d'une catharsis utilisée dans une catharsis autre. Les deux éléments sont successifs mais non plus complémentaires, d'où l'impossible catharsis du Mordred ressuscité. Mordred est devenu un point de rupture

---

<sup>1272</sup> « Regardez vers l'avant, vers l'avant Et laissez le passé, avec Arthur et ses péchés, Disparaître sur le faible horizon loin derrière ! Pourtant, même ainsi, il me semble que Mon but vit, ma volonté, ce qui a été, L'élément moteur de mon esprit, le souffle de mon âme. Qu'est ce qu'un homme ne doit pas souffrir ni n'oser Pour que cela se produise ? Oui ! Ne le ferait-il pas pour Poser cette chape sur le feu de son propre cœur de pierre, Pour tirer l'épée contre l'enfant issu de son propre corps ? Quoique mon nom soit perdu à jamais, et que ma course avec moi ce soir S'effondre dans la poussière, ce que j'ai voulu perdre, Et tant que cela vivra, je ne mourrai pas totalement. » Trad. ori. D'après NEWBOLT, Henry John, *Mordred: A Tragedy*, op. cit., p. 124-125.

dans les potentialités cathartiques. Il symbolise l'au-delà du système mimesis-catharsis, et n'est plus qu'une violence sans fondement.

D'une certaine manière c'est le rôle qui échoit au Mordret de Florence Delay et Jacques Roubaud. Dans *Graal Théâtre* l'acte IX « Galaad ou la quête » propose la résorption de la scène initiale de la pièce, et plus précisément une double résorption. Se pose alors l'intérêt de l'acte X où Mordret concrétise le rôle pour lequel il a été façonné par Merlin et Morgane sous les yeux du lecteur / spectateur. Pourquoi rajouter un acte, alors qu'*a priori*, la scène initiale se voit résolue ? S'il y a eu dénouement de la situation initiale, pourquoi continuer ?

En effet, la scène 1 de l'acte IX, reprend la scène d'exposition, puisque l'on y trouve Joseph d'Arimathie et le présent d'énonciation. Voyons plutôt : « *JOSEPH D'ARIMATHIE : Souviens-toi de moi mon Dieu souviens-toi de Joseph d'Arimathie. J'étais un homme bon et juste... Bron ayant demandé sa lance à un soldat et s'étant dirigé à tâtons vers la croix a plongé la lance dans le sein du Seigneur. Le sang coula jusqu'à sa main et quand Bron passa la main sur ses yeux il avait retrouvé la vue.* »<sup>1273</sup> Le « souviens-toi de moi mon Dieu » est un *memento* au lecteur / spectateur, lequel a pu perdre de vue lors des sept actes précédents, le problème de la scène d'exposition... Or, ce rappel du nœud dramatique se voit résorbé avec la scène 9 du même acte<sup>1274</sup>. Joseph y explique : « *Famille bien-aimée nous voici au bout de notre épreuve. Le Père le Fils et l'Esprit Saint nous ont pardonné en nous envoyant Galaad qui vient de racheter nos péchés. ... Par le coup terrible porté entre nos jambes la terre était devenue déserte et gaste. Le temps est retrouvé mes bien-aimés. Nous allons mourir dès que nous aurons pris notre dernier repas.* »<sup>1275</sup> La purge, la catharsis sur laquelle la pièce s'était ouverte, se voit donc accomplie dans l'acte IX de *Graal Théâtre*, de l'aveu même du personnage qui a exposé au lecteur / spectateur la scène et ses enjeux. L'acte X « La tragédie du roi Arthur » présente donc une autre action, formulée par Arthur : « *C'est cela même qui assombrit ma joie. La Quête a pris nos forces elle nous a vieillies et endormis. Retrouverons-nous jamais les Temps Aventureux ? Que faire désormais ? Que me conseillera Merlin ?* »<sup>1276</sup>. Or, la dernière intervention de Merlin a justement eu lieu dans l'acte IX, avant la mort de la Bête Glatissant : « *Nous en aurons bientôt fini avec cette famille qui est à l'origine de tant de complications. Famille qui a brouillé mes desseins et obscurci ma vision de l'avenir.* »<sup>1277</sup> Cette déclaration de Merlin, qui définit la catharsis la plus générale, celle du Christ pour les péchés du monde, vue lors de la toute première scène de la pièce comme une digression inopportune, incite à relire la première scène de *Graal Théâtre*. Quelle est la vision de l'avenir dont parle Merlin ? S'il ne reste plus que l'acte X, s'agit-il de la vision de Girflet, celle du rayon de soleil à travers la plaie de Mordret, ou s'agit-il justement d'une vision vide ? D'une scène vidée de ses personnages, et donc de toute potentialité cathartique ? Mordred serait-il alors le fossoyeur non pas seulement de

---

<sup>1273</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 497.

<sup>1274</sup> Là encore, le 9 dans le 9 est très oulipien. Il fait référence à la contrainte des 99 notes préparatoires. L'idée est qu'à partir de 99 phrases écrites sur le même sujet, celui-ci se voit épuiser dans toutes ses potentialités.

<sup>1275</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 540.

<sup>1276</sup> *Id.*, p. 553.

<sup>1277</sup> *Id.*, p. 532.

la société arthurienne, mais plus largement d'un état civilisationnel où la catharsis n'est plus fonctionnelle, ou du moins n'est plus reconnue comme telle par les individus qui y évoluent ?

À bien y regarder, le pacte de lecture de *Graal Théâtre* ne découle donc pas de l'hypotexte du Christ au Golgotha, mais plutôt de la perception de celui-ci par le lecteur. Celui-ci voit moins le Christ en catharsis que Joseph en train d'évoquer le moment cathartique du personnage. La catharsis n'a normalement pas besoin d'être explicitée, elle est un processus certes inconscient, mais immédiat au moment où le rituel, où la représentation se clôt. Expliciter la force de la catharsis montre paradoxalement que celle-ci n'est plus si forte, puisqu'elle a besoin d'un intermédiaire...

La violence mordretienne, dans la nouvelle « La Muerte del Rey Arturo » tiré de *Hermano Rey Arturo*, relève de ce processus. Il n'y a plus de catharsis naturelle ni immédiate. L'action de Mordred ne purge plus rien, comme l'explique la moralité de la dernière phrase : « *Porque el mundo cada vez se parece más a como era poco antes de que él llegara.* »<sup>1278</sup>, le retour au même n'est pas un nouveau départ. La purge n'est plus effective.

Revenons alors à *Graal Théâtre*, qui agit comme pivot entre les œuvres mordretiennes médiévales, modernes et postmodernes. La scène d'exposition de la pièce se déroule sous l'autorité de l'hysope, la plante purificatrice. Pour l'hypotexte biblique, l'hysope est inséparable de *l'Asperge Me* et de la reconnaissance des siens par Dieu lors de l'épidémie de peste en Egypte. Il s'agit donc tant d'un symbole de foi que de la pureté physique et de la purification morale. Florence Delay et Jacques Roubaud présentent de fait une scène d'exposition où l'hysope est souillée. C'est le premier geste qui a lieu sur scène, et ce geste est inscrit dans la didascalie. « *Il y avait là un vase plein de vinaigre. Un soldat en remplit une éponge et l'ayant fixée à une branche d'hysope il l'approche de la bouche de Jésus.* »<sup>1279</sup> Et Jésus de s'écrier : « *Mon Dieu mon Dieu pourquoi m'as-tu abandonné* »<sup>1280</sup> avant d'expirer. L'exactitude de la citation entre *Graal Théâtre* et le psaume cache une modification plus subtile. La chronologie exacte des sept paroles sur la croix ne peut être établie, cependant il est intéressant de remarquer que le thème de la soif, que l'hysope imbibée de vinaigre et que l'abandon sont immédiatement reliés dans le déroulé que donnent Jacques Roubaud et Florence Delay.

Cet enchaînement des faits et des thèmes attire l'attention sur une autre curiosité : l'imparfait de description conjugué à un sujet impersonnel d'hypotypose dans la formule « *il y avait là* ». Le thème de la vue dans une didascalie — qui justement doit dire ce qui doit être vu — est paradoxal, il rompt d'emblée l'illusion scénique qui pourrait se créer. Le lecteur est mis à distance de l'univers diégétique temporellement et spatialement *via* l'adverbe de lieu marquant l'éloignement « *là* ». La catharsis n'est donc plus la purgation d'un mal par identification d'un spectateur / lecteur à l'un des personnages, ni même d'un personnage par rapport à un autre. Florence Delay et Jacques Roubaud ont donc, dès la

---

<sup>1278</sup> Cf. note 462.

<sup>1279</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 15.

<sup>1280</sup> *Ibid.* Ces paroles font partie des Sept dernières paroles du Christ en croix. Le psaume 22 de la Torah, dit du serviteur souffrant, les Évangiles de Marc (15,34) et de Matthieu (27,46) les mentionnent.



première scène de *Graal Théâtre* détruit la définition classique de la catharsis, c'est-à-dire la purgation des pulsions *via* l'expérience par procuration d'un personnage sur scène. Si le processus de catharsis aristotélicien est renié dès le début de la pièce, il est impossible que le personnage de Mordred y soit soumis.

On observe le même processus de distanciation, de *Verfremdung*, au sens ou l'entend Brecht, lorsque Merlin présente Escalibour, dans la scène 11 de l'acte II « Merlin l'enchanteur ». « *Son fourreau est d'un cuir doux et souple qui a des vertus extraordinaires. Il est imprégné de simples et d'antibiotiques qui guérissent instantanément toute blessure qui ne soit pas d'amour.* »<sup>1281</sup> Le fourreau d'Escalibour, par la métaphore métonymique de l'épée, correspond à la faute sexuelle et amoureuse d'Arthur. La distanciation ici passe justement par la catharsis étymologique : le terme anachronique « antibiotique » se conjugue avec la seule blessure que subira Arthur, celle que lui inflige Mordret, résultat de l'erreur par laquelle Arthur s'est laissé aller à la mauvaise femme, commettant un inceste avec sa sœur Anna d'une part et s'attirant les foudres jalouses de son autre sœur Morgane.

Tout se passe donc comme si l'hysope souillée par le vinaigre provoquait une maladie, au sens étymologique *male habitus*, une altération du but même de la scène d'exposition qui est de provoquer un rapprochement entre le spectateur et l'univers diégétique. La deuxième didascalie de *Graal Théâtre*, montre de fait sur scène quelque chose en « mauvais état ». Et l'incipit, la tête du texte, est de fait en mauvais état. Le personnage d'Alentive, dans la scène 13 de l'acte X « la tragédie du roi Arthur », explique justement à propos de Lancelot que la médecine en terre logrienne est en mauvais état : « *Pourquoi s'est-il obstiné à revenir à la Joyeuse Garde ? Il avait en Petite Bretagne les meilleurs médecins... Mon maître Galehaut disait que les maladies de l'âme sont parfois plus graves que celles du corps. Il en est qui ne pardonnent pas.* »<sup>1282</sup>

Dès lors, le lecteur sera attentif à toutes les modifications, à tout type de *male habitus* du texte de *Graal Théâtre* par rapport à l'hypotexte tant biblique qu'arthurien. Le Mordret de Florence Delay et Jacques Roubaud n'est que le dernier élément témoin d'un mauvais état du texte littéraire et du fonctionnement théâtral. Le déroulé de Salesbières, l'acmé de l'action mordretienne, est en effet lui-même le résultat d'une modification.

Si l'on considère le Pseudo-Map, on constate que Florence Delay et Jacques Roubaud font mourir de maladie Guenièvre et Lancelot avant que Mordret et Arthur, le père et le fils, ne s'entretient. Il y a d'abord la scène 12 « où le roi se rappelle qu'il a un fils », puis la 13 « La mort des amants », la 14 « la roue de la Fortune » et enfin la quinzième « Salesbières ». Considérons seulement les « titres » proposés par Philippe Walter dans la Table des matières du *Livre du Graal* : « Arthur attaque Mordret / La reine Guenièvre se fait nonne / La mort de Gauvain / La bataille de Salesbières / La mort de Lancelot. » Il y a donc de fait un « mauvais état », un bouleversement de l'hypotexte dans le texte.

Le malfaiteur Mordred, stigmatisé par la postmodernité, est donc d'autant plus un usurpateur que son rôle déterminant n'est plus à la même place et n'a plus la même

---

<sup>1281</sup> *Id.*, p. 119.

<sup>1282</sup> *Id.*, p. 587.

fonction que celui du Mordret médiéval. C'est d'ailleurs exactement le même processus que l'on observe dans « La Muerte del Rey Arturo » de Carlos González Reigosa. La présentation de Mordred au lecteur se fait essentiellement à travers le discours interne à Arthur. Ce que nous savons du personnage n'est plus une donnée omnisciente et morale, mais plutôt une donnée déjà purgée, déjà interprétée et purifiée, en bien ou en mal, par une conscience intermédiaire. Il y a une mise à distance par une mise à distance, alors même que les protagonistes sont en pleine représentation officielle, c'est-à-dire en purge l'un de l'autre : « *El Rey Arturo y Mordred se encontraron en medio del campo que habían elegido, a la vista de sus miles de hombres. Su saludo fue glacial y su conversación breve. Un Mordred soberbio y poseído de su realeza — de la que no estaba ausente el valor — le explicó a su padre las condiciones de la tregua.* »<sup>1283</sup> Le *Verfremdung* que composent tant Carlos Reigosa que Florence Delay et Jacques Roubaud concerne donc Mordred par rapport à Mordret. Dans le fond, Mordred a été purgé de lui-même.

A ce jeu de correspondances, de mauvais état par inversion des états, correspond dans l'univers arthurien scénique l'inversion des paroles du Christ dans la toute première scène de la pièce. Rien n'a changé, au contraire, tout s'est amplifié depuis l'hysope imbibée de vinaigre, depuis la rupture de l'illusion théâtrale avant même qu'elle n'ait été façonnée. Le Mordret de Florence Delay et Jacques Roubaud n'est donc plus qu'un rouage de la seule purgation possible, selon le pacte de lecture officieux de l'œuvre : le jeu littéraire. La lecture de *Graal Théâtre* consiste à purger, à repérer les « humeurs », les intertextes les uns par rapport aux autres, à les « nettoyer » en les identifiant, comme nous appelent à le faire les scribes de langue française : « *Nul après nous ne pourra y ajouter ou retrancher sans mentir* »<sup>1284</sup>.

La catharsis autour d'un Mordret inscrit dans le néolibéralisme<sup>1285</sup> montre donc que l'individu, uniquement considéré selon les tranches du marché dans lequel l'économie le catégorise, n'est plus capable du processus cathartique. La question se pose alors de savoir si un Mordred uniquement composé par une mimésis communautaire, c'est-à-dire officiellement restreinte et non universelle, a encore des capacités cathartiques.

Revenons au *Bankgreen* de Thierry Di Rollo. Les varaniers sont conscients de la purge dont ils sont les premières victimes ; dès le chapitre 10, la catharsis de leur caste leur apparaît. Alors qu'ils ne sont plus que cinq (chiffre symbolique de la quintessence et d'autant plus remarquable dans le contexte de *Bankgreen*, puisque Mordred, le cinquième élément du fait de son don de voyance n'est pas comme les quatre autres), les varaniers

---

<sup>1283</sup> « Le roi Arthur et Mordred se rencontrèrent au milieu du champ qu'ils avaient choisi, à la vue de leurs milliers d'hommes. Ses salutations furent glaciales et sa conversation brève. Un Mordred superbe et pleinement détenteur de sa royauté — de laquelle le courage n'était pas absent — expliqua à son père les conditions de la trêve. » Trad. ori. D'après REIGOSA, Carlos González, « La Muerte del Rey Arturo », op. cit., p. 89.

<sup>1284</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 601.

<sup>1285</sup> Si le terme néolibéralisme évoque d'abord un courant de pensée et de doctrines orientées vers le domaine de l'économie, les débats des années 1970 en ont fait évoluer le sens. À l'origine inspiré des critiques vis-à-vis d'un Etat investi d'une plus ou moins grande autorité dans les affaires du marché, le mot, en désignant le minimum d'interventions étatiques dans les affaires économiques, a sous-entendu un renforcement des libertés individuelles. Un Mordred défendant ses libertés d'une gérance voire d'un autoritarisme arthurien, *via* une littérature spécialisée, correspond à ce phénomène.

tiennent conseil, et chacun a la parole : « *Nous souffrons tous du même mal... nous rejoignons le grand vide parce que nous étions fatigués. C'est ce que je crois, oui. Quelqu'un, quelque part, a dû en décider ainsi... Comme si notre fin était due autant à son effet qu'à ses causes.* »<sup>1286</sup> Et c'est Mordred qui explique la purge dont ils vont victimes par la trop grande distance qu'ils ont entretenue avec le reste du monde, à cause, si l'on continue la métaphore aristotélicienne, du trop grand rejet d'une mimesis qui aurait rapproché les varaniers et les autres types d'individus de la planète mauve.

« *Trop de temps, varaniers. Nous avons vécu trop de milliers de cycles à l'écart des êtres de Bankgreen, et de Bankgreen elle-même. Nous sommes seuls. Hier, aujourd'hui. Et puis, si nos morts n'étaient jusqu'à présent qu'accidentelles — conflits, décision personnelle inexplicable —, elles se sont brusquement précipitées, nous ont fragilisés. Inexorablement, les gradins se perdent dans le bleu gris profond des brumes. Nous ne parvenons plus à les préserver. Et à nous sauvegarder.* »<sup>1287</sup>

Les Brumes de l'Okar, amphithéâtre des varaniers, uniquement utilisable par eux, meurent donc de ne plus être fréquentées. Thierry Di Rollo récupère et inverse la métaphore aristotélicienne de la catharsis médicale pour évoquer la catharsis théâtrale. Ici, l'amphithéâtre mental, pourrait-on dire pour parodier Oscar Wilde, équivalent de la Table Ronde, est déserté par la purge de ses « personnages » eux-mêmes. Et cette purification, provoquée par les Runes, a pour origine le caractère trop unique et trop spécialisé de la capacité de représentation de l'essence des varaniers par justement l'amphithéâtre des Brumes de l'Okar.

Dans le fond, le but de la Rune à l'origine de tous les événements relatés dans *Bankgreen* était de doter le groupe social asservi et assujéti d'une acropole intangible pour se constituer en tant que peuple à part entière : « *Les brumes de l'Okar étaient le domaine des varaniers et Mordred pourra continuer de les hanter si ça lui chante, les Limbes appartiennent aux Runes et à leurs mères, les Êmules, Les Shores auront donc leur propre mode intangible pour communiquer entre eux à distance.* »<sup>1288</sup> et l'un des Shores, nommé Manima, de conclure : « *Parce que l'Emmon a fait de nous une entité collective qui construit et rassemble, et, surtout, apprend d'elle-même.* »<sup>1289</sup> La mimesis des varaniers ne concernait que leur groupe extrêmement réduit : c'est l'absence de potentialité de catharsis universelle qui provoque la purge des varaniers. Comme l'explique l'un des varaniers, l'existence de Bankgreen en tant qu'unité est minée par l'ignorance des univers les uns par rapport aux autres : « *Jamais, depuis des centaines de milliers de cycles, il n'y a eu la moindre rencontre, le moindre chevauchement.* »<sup>1290</sup>

Il est intéressant de voir que le processus cathartique est démantelé dans le *Sir Mordred hijo de Ávalon*, au moment même où Mordred, élément mimétique central et postmoderne du roman, s'oppose au modèle mimétique et traditionnel de Lancelot. La

---

<sup>1286</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 89.

<sup>1287</sup> *Ibid.*

<sup>1288</sup> *Id.*, p. 607.

<sup>1289</sup> *Id.*, p. 674.

<sup>1290</sup> *Id.*, p. 89.

narration pour le lecteur de la violence entre les deux protagonistes nécessite un intermédiaire, un personnage autre qui développe une catharsis minimale pour traduire l'impossibilité du choix entre l'un ou l'autre des réceptacles potentiellement cathartiques l'un de l'autre. L'intermédiaire est, comme dans le *Mordred* de Justine Niogret, un personnage inexistant dans la matière arthurienne. Il s'agit de l'adjuvant de Mordred, Greith, le guerrier picte. Voyons plutôt :

*«-Te presento al príncipe Mordred de Arcaith, mi hijo. Mordred, él es mi mejor caballero, Sir Lancelot DuLac.*

*Lancelot dudó un momento. Miró a Guenevere y luego se acercó y encajó su antebrazo con el de Mordred.*

*-Es un honor conocerte, Sir Lancelot.*

*-El honor es mío, príncipe Mordred.*

*Greith, que se había retirado discretamente varios pasos, sintió un temblor grave en el ambiente. Tuvo la certeza de que, tras el ritual de aquel encuentro, en el fondo se estaba gestando un drama con unas implicaciones imposibles de predecir. »<sup>1291</sup>*

La catharsis en tant que résultat d'une agression, d'une prise de position salvatrice dans le processus violent, est ici impossible en tant que contrecoup mimétique. L'opposition de Mordred et de Lancelot n'a pas d'issue encadrée, et la psyché du lecteur ne touche plus ni l'un ni l'autre des modèles. Il n'y a plus de « chevauchement », pour reprendre le terme de Thierry Di Rollo.

Encore une fois, l'évolution du modèle cathartique mordretien mène à une interrogation à laquelle l'absence de recul temporel ne peut permettre de répondre. Mais il est légitime de s'interroger. Si Mordred, en devenant des Mordreds, aussi nombreux que ce qu'il peut y avoir de fragments de marché, révèle une multiplicité des mimesis potentielles et actuelles, ne relève-t-il pas d'une impossibilité cathartique ? La catharsis suppose un processus universel, au-delà des individualités particulières. La violence cathartique est violence contre un individu précis chargé des parts communes de toutes les individualités. Mais si la liberté de l'individu considéré en soi prime avant le bien-être des individus considérés collectivement, la catharsis est renversée. La norme mimétique n'existant plus au profit de mimesis particulières, la purgation collective n'est plus fonctionnelle. La mise en place de sous-catharsis (associables à telle ou telle mimesis, *in fine* à tel ou tel fragment économique-littéraire) n'est-elle pas plus violente que ce que la catharsis sociétale publique l'était par rapport aux individualités privées ? Le caractère mythologique mordretien n'est-il pas démythifié lorsque la purgation à laquelle il est associé n'est qu'une « question de point de vue » ? Mordred, en se voyant poly-polarisé

---

<sup>1291</sup> « -Je te présente le Prince Mordred d'Arcaith, mon fils. Mordred, voici mon meilleur chevalier, Lancelot du Lac.

Lancelot hésita un instant. Il regarda Guenièvre puis s'approcha et salua Mordred à la romaine.

-C'est un honneur de faire ta connaissance, Sir Lancelot.

-Tout l'honneur est pour moi, Prince Mordred.

Greith qui s'était discrètement éloigné de quelques pas saisit une tension grave dans l'air. Il eut la certitude que malgré le cérémoniel de cette rencontre, dans le fond se nouait un drame dont les conséquences étaient impossibles à prédire. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPÈRE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, op. cit., p. 118.

selon les parts du marché, a-t-il encore la capacité de purgation qui a pu être la sienne tout au long du Moyen Âge et de la Modernité ? Mordred n'est certes qu'un personnage mineur, mais comme nous venons de le voir, il fonctionne sur des invariants mythiques. Que signifie à un niveau civilisationnel l'inflexion de sa capacité unifiante ? Que se passe-t-il pour une société qui détruit ses propres fondements mythiques ?

### 3.2.2. Le « méchant gentil »

La multiplication des mimesis mordretiennes, en annulant la potentialité cathartique, suggère-t-elle la mise en place d'une a-transcendance ? Les nouveaux Mordreds ne semblent plus définis que par leur opposition les uns par rapport aux autres, et ce dans une optique purement représentative de l'individualité d'un lecteur singulier. Que signifie la cohabitation dans notre espace-temps de plusieurs types mordretiens, types dépourvus de toute charge métaphorique (politique, sociologique...), ou transcendantale du Surmoi que le personnage était supposé véhiculer ?

La réhabilitation mordretienne, si elle est poussée à l'extrême, semble mener à une impasse, tant littéraire que civilisationnelle. Si à chaque Mordred postmoderne correspond un lecteur original — ou qui se représente en tant que tel, comme c'est le cas pour certains Mordreds que nous avons vus —, alors ce lecteur n'utilise plus Mordred comme un réceptacle cathartique. Le personnage n'est plus l'objet dans lequel le lecteur s'abandonne pour réaliser la catharsis de lui-même (parce que la catharsis, en tant que processus équilibrant en chacun la *polis* et le *plaisir*, est par essence universelle). Parce que les métamorphoses de Mordred suivent exactement la révélation et la banalisation de tabous, en particulier sexuels, récusés peu à peu par la modernité, ces métamorphoses révèlent un danger pour l'individu en tant que membre distinct d'une communauté. Mordred est alors, toujours selon la typologie de Philippe Hamon évoquée au début de cette étude, un « *personnage-embrayeur* »<sup>1292</sup>, à partir duquel il y a investissement par le lecteur du personnage via un *alibi fantasmatique*, comme l'explique Vincent Jouve. « *Le risque majeur [de l'effet personnage-embrayeur] est celui de la régression : le lecteur peut ainsi être conduit à l'acceptation passive, l'aliénation ou la répétition névrotique de scènes fantasmatiques* »<sup>1293</sup> Cela aurait pour conséquence que la lecture des textes proposant un tel Mordred n'aurait plus de « surcroît d'expérience », l'interaction avec les personnages ne signifierait plus apport intellectuel, enrichissement affectif ou possibilité de revivre pour s'en libérer les scènes angoissantes de la petite enfance. Ces types de Mordred dresseraient-ils une figure non plus de « *l'altérité qui fait de toute lecture une rencontre exemplaire* »<sup>1294</sup>, mais plutôt une autre diffraction de soi qui fait de toute lecture un acte narcissique, maladif et autarcique ?

Le Mordred postmoderne, pleinement réhabilité, pleinement sympathique parce que représentant seulement un Ça unique, conforterait l'individu dans sa propre individualité,

---

<sup>1292</sup> Contrairement au *personnage-anaphore* (cf. 1.1.3, note 164), le *personnage-embrayeur* représente « le lecteur ou l'auteur ». Voir HAMON, Philippe « Pour un statut sémiotique du personnage. », [1972].

<sup>1293</sup> JOUVE, Vincent, art. cité [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1992\\_num\\_85\\_1\\_2607](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607).

<sup>1294</sup> *Ibid.*

et l'Autre, en tant que concept réflexif, n'aurait plus la moindre utilité. Dans ce cas, le Mordred postmoderne, totalement réhabilité par la surcharge de *l'amplificatio* de son rôle, n'aurait plus ses capacités de jouissance, d'abandon de soi. Il n'est plus le réceptacle dans lequel l'individu assimile « ses humanités », mais seulement la peau d'un Ça, une simple *reductio ad individuum*.

L'évolution mordretienne permet alors de mesurer, d'une certaine manière, la modification structurelle de la notion d'individu dans le modèle occidental, celle d'un individu non plus *indivisé* mais *vidé*, privé de ce qui faisait de lui un individu. C'est là la conclusion qui ressort de la nouvelle de Xosé Luis Méndez Ferrín, « Amor de Artur ».

Dans cette nouvelle, la substitution de Mordred par Gauvain n'a d'autre utilité que de resserrer les triangles amoureux et de re-complexifier les individus diégétiques les uns par rapport aux autres — et plus particulièrement par rapport à leurs fantasmes respectifs. Or, cette définition de l'individu comme un négatif d'autrui au sens photographique du terme aboutit, dans l'explicite, à une sorte de moralité définissant l'Occident. « *Arthur conoció la raíz última de su vivir al final de su reinado... Arthur se quedaba profundamente dormido, porque aquel castillo era Avallon y Liliana el hada que guardaría su sueño milenario hasta que los días de la alegría vuelvan de nuevo a las tierras del Occidente del mundo en las que las piedras y los silencios atribulan nuestros corazones esclavos, nuestros corazones esclavos.* »<sup>1295</sup>

Ces derniers mots interrogent en effet. L'irruption d'une première personne, inexistante tout au long de la nouvelle, et dont l'importance est accentuée par la répétition de l'adjectif possessif *nuestros*, est d'autant plus marquée et remarquable qu'elle transparaît par une allitération et une assonance cyclique. Les séquences « es » / « os » alternent en isocolon, lequel tourne en rond sur lui-même à cause de l'alternance en es / os –o /o/es-es/os // es / os –o /o/es-es/os. Cette première personne est d'autant plus problématique qu'elle apparaît *via* un présent : « atribulan ». Le subjonctif « vuelvan » marquant une rupture entre son amont et son aval, la valeur de ce présent ne peut être que d'énonciation, puisque toute l'histoire a présenté des temps aux valeurs narratives. L'histoire amoureuse dont le Gauvain-Mordred jaloux (amoureusement et militairement) a été le point de départ aurait, à en croire les derniers mots de la nouvelle, une incidence directe sur notre *hic et nunc*, sur nous, esclaves d'Occident, affligés par les « pierres et les silences ». Ce n'est donc plus le silence des espaces infinis qui nous effraierait ; nous serions victimes, soumis à un schisme plus intériorisé.

Reprenons la dernière phrase (c'est d'ailleurs plus une période classique qu'une simple phrase). La nouvelle de Méndez Ferrín rend compte de la modification de la relation du sujet à l'Autre. Notre cœur esclave, captif si l'on suit le *topos* passionné, manquerait-il aujourd'hui, aussi paradoxal que cela puisse paraître, de captivité ? Pour le registre amoureux, le cœur ne s'appartient pas puisqu'il est à l'Autre. L'atmosphère de

---

<sup>1295</sup>« Arthur connut la racine ultime de sa vie à la fin de son règne... Arthur restait profondément endormi, parce que ce château était Avalon et Liliane la fée qui garderait son rêve millénaire jusqu'à ce que les jours de liesse reviennent sur les terres de l'Occident du monde dans lesquelles les pierres et les silences affligent nos cœurs esclaves, nos cœurs esclaves. » Trad. ori. D'après MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luis, « Amor de Artur », op. cit., p. 57.

contraintes dans laquelle tous les amants / amoureux (Arthur / Lancelot / Guenièvre / Lilianne et Gauvain-Mordred) de la nouvelle ont évolué est-elle justement ce qui fait défaut en Occident, ce qui serait la cause de l'état d'esclave de nos cœurs ? Dans la nouvelle, Gauvain-Mordred est d'abord associé à un désir amoureux pour Guenièvre, puis à un désir d'égaliser les prouesses de Lancelot. Il se révèle donc mû par le négatif de l'Autre, le désir d'une projection inversée de lui-même. Cela voudrait-il dire que nos cœurs sont esclaves, c'est-à-dire qu'ils ne s'appartiennent plus parce qu'ils ne peuvent plus être la propriété d'un Autre, à la manière dont l'ont été ceux des personnages ?

Chez Méndez Ferrín, la communion amoureuse n'est plus qu'indirecte parce qu'elle résulte d'une incommunicabilité plus profonde, comme en témoigne la métaphore du feu galopant : « *Todo, como el incendio de un bosque en el que tres hermosas hayas ardiesen de consumo y no consiguiesen hacer transitar el fuego hasta un poderoso roble que, lejos de ellas, permanecía indemne.* »<sup>1296</sup> Dans les chapitres précédents, le seul feu allumé se trouve l'être sous le commandement du Gauvain-Mordred : « *La compañía había levantado sus pabellones y encendido fuego al mando de Galván, en un claro del bosque ...* »<sup>1297</sup> Le feu, qu'il soit dévastateur ou amoureux, guerrier ou passionnel, ne se transmet plus. Il y a une rupture entre la métaphore et le sens, *in fine* entre le signifié et le signifiant. Parce que le Graal a volé en éclat, parce qu'il y a quelque chose de pourri dans le royaume de Logres (c'est-à-dire en Occident), le Mordred postmoderne est l'hypostase parfaite d'un lecteur contemplant son propre rien, en rupture avec ce qui pouvait être transcendant entre sa catharsis et celle d'autrui à travers le même personnage.

La réhabilitation de Mordred, si elle est un processus continu dont nous avons étudié quelques pics de croissance à travers cette étude (les Mordreds de Jean D'Outremeuse, d'Henry John Newbolt, de William Wilfred Campbell, de Justine Niogret ou encore celui d'Imma Mira Sempere) montre que le personnage est sorti *in fine* de son histoire. À l'image du Mordred de *The Prince and the Program*, le patron mordretien est exportable à toutes les sauces, y compris les moins arthuriennes. L'allitération en [pr] dans le titre d'Aldous Mercer, si elle personnifie le mot *programme* en lui conférant une valeur nobiliaire, réifie totalement la personne Mordred. Assimilé à une suite continue de 0 et de 1, celui-ci est déconnecté de ce qui a bâti le patron mordretien. Cette alternance de plein et de vide est combinable selon « l'application » que l'on veut lui donner.

Or le processus « déshistorique » du personnage mordretien, processus que nous supposons s'être déjà produit lors du passage de Medrawt à Mordret, s'est reproduit depuis Geoffroy de Monmouth. Les orientations successives de Mordred (selon un modèle politique, selon une nécessité de révolte, selon une insurrection régionaliste, selon une religiosité en péril, selon un traumatisme inconscient... en bref selon des faits parfois tout à fait anachroniques et logiquement et géographiquement incompatibles) se sont faites parfois dans le but même de déshistoriciser Mordred de son propre patron. Les codes de

---

<sup>1296</sup>« Tout, comme l'incendie d'un bois dans lequel trois magnifiques hêtres brûlaient de concert et qui n'arrivaient pas à transmettre le feu à un puissant chêne, loin d'eux, qui restait indemne. » *Ibid.*

<sup>1297</sup> « La compagnie avait levé ses pavillons et allumé un feu sous le commandement de Gauvain, dans la clairière d'un bois... » *Id.*, p. 29.

l'écriture mordretienne ont disparu au profit de codes d'un lecteur spécifique dont les propres mythologies inhibent et neutralisent la stabilité entre la langue et le style.

Mordred n'est plus associé à une immoralité (ou à une moralité, en cas de Mordred positif). Il est seulement dans un monde autre qui se recompose entièrement autour de lui, alors que dans le roman historique, le processus était inverse<sup>1298</sup>. Toutes les potentialités mordretiennes illustrent le vide croissant dans lequel en tant que lecteur particulier nous pourrions nous retrouver isolé des autres que nous ne reconnaissons plus car ils fonctionneraient sur un modèle mimétique/cathartique autre.

Mordred, en étant complètement sorti de son histoire montre notre existence après l'Histoire, cet *homo festivus* au sens où l'entend Philippe Muray, l'individu orienté vers le seul divertissement. Les Mordreds postmodernes, aux mimésis spécialisées selon les marchés, aux catharsis dé-formantes, correspondent *in fine* à un type de divertissement uniquement individuel. En jouissant des personnages mordretiens les plus postmodernes et les plus stigmatisés par les traits d'un fragment communautaire du marché, les lecteurs ne jouissent plus *in fine* que d'eux-mêmes. Il est d'ailleurs intéressant de voir que dans les Mordreds modernes et postmodernes, il n'y a plus de divertissement, tant au sens étymologique qu'au sens moderne du terme.

Mordred est devenu un personnage au premier degré, il ne s'amuse plus, il ne joue plus. C'est d'ailleurs la mélancolie du jeu qu'exprime le Mordret de Jacques Roubaud et Florence Delay. Lorsque celui-ci est invité par Morgane, donc lorsqu'il s'apprête à être façonné pour servir au mieux les intérêts de la fée et de Merlin, comme nous l'avons vu auparavant, il regrette de ne plus pouvoir jouer : « *A Amalfi c'était la vraie vie. On était tous orphelins... que des flèches et les ballons* »<sup>1299</sup> se lamente-il. Le thème des enfants seuls sur une île brandissant des flèches rappelle plus *Sa Majesté des Mouches* que l'innocence : est-ce à dire que le divertissement postmoderne correspondrait à un ensauvagement ? Dans cette scène, le comportement de Mordret est celui d'un enfant qui n'a qu'une envie, celle de quitter la table : « *Je peux y aller ?* »<sup>1300</sup>

C'est le même principe dans le *Sir Mordred, hijo de Ávalon* d'Imma Mira Sempere. Le jeune Mordred ne connaît pas de période de « jeu », c'est-à-dire de sociabilité. L'imprégnation par le divertissement n'a pas fait partie du plan éducatif de Merlin. Voyons plutôt, dans l'incipit, ce qu'explique le druide par rapport à l'opposition entre jeu et jeunesse mordretienne : « *Este niño ha estado recibiendo cierto entrenamiento. Sabe leer y escribir, y entre otras cosas menos evidentes, ha heredado de su madre las aptitudes para la música que tanto apreciamos. También se ha ejercitado en los rudimentos del manejo de la*

---

<sup>1298</sup> On pourrait se demander si la vague *d'heroic fantasy*, en tant que pseudo roman historique volontaire, ne montre justement pas cette inversion. Le personnage autour duquel un auteur reconstitue un monde sorti de l'Histoire et plus ou moins fictionnalisé est en quête d'une transcendance autre, alors que le roman historique, tel que les XIXe et XXe siècles l'ont majoritairement pratiqué, proposait un héros évoluant dans un cadre issu d'une vision de l'Histoire.

<sup>1299</sup> DELAY, Florence, ROUBAUD, Jacques, *Graal Théâtre*, op. cit., p. 389.

<sup>1300</sup> *Id.*, p. 390.



*espada. Yo mismo he tratado de enseñarle algunas cosas en el poco tiempo del que he podido disponer.* »<sup>1301</sup>

*L'entretenimiento* est donc absent de *l'entrenamiento*, ou alors, s'il en fait partie (le thème de la musique s'intègre après tout dans le divertissement), le lecteur constate par la suite que le divertissement cesse avec l'irruption de Mordred lors du moment convivial. « *El bardo cantaba una hermosa y antigua melodía. Las puertas del gran salón real se abrieron y la música cesó. Mordred entró acompañado de su amigo sajón, sus pasos resonaron con el eco de los grandes espacios.* »<sup>1302</sup> Le traitement de la scène par Imma Mira Sempere est habile : le chapitre commence sur les paroles du barde, rapportées au style direct. Le lecteur a donc l'impression d'être déjà, dès l'ouverture du chapitre, parmi les convives, il « entend » ce que ces derniers entendent. Et il « vit » l'arrêt brutal de la chanson que provoque l'entrée de Mordred dans le hall. Le lecteur ressent, à la manière d'un personnage diégétiquement invité à la fête, l'opposition entre les atmosphères marquées par la frivolité festive et par l'austérité mordretienne. Ici, Mordred divertit du divertissement.

Le divertissement mordretien n'intègre donc plus le personnage dans la vie de la *polis*, il l'en exclut. Comme le conclut Merlin, toujours dans le premier chapitre de *Sir Mordred*, l'incompatibilité de Mordred et du divertissement débouche sur la vanité du personnage : « *... el chico. Cree que es alguien importante y allá adonde va quiere ser considerado como tal. La vanidad no le es del todo ajena, y éste puede ser su principal defecto.* »<sup>1303</sup> La vanité du jeune Mordred, son orgueil futile, révèlent *in fine* une vacuité, un vide, une imperméabilité à autrui.

Et lorsqu'effectivement il y a dans certains textes du corpus une marque d'humour, on constate que celui-ci est spécialisé. Il est plutôt un clin d'œil d'initié, qui laisserait froid quiconque ne partage pas le code mordretien. Si l'on considère par exemple le Mordred d'Aldous Mercur, dans *The Prince and The Program*, l'ironie dont il fait preuve est indétectable par les personnages puisque pour eux, Mordred n'est pas Mordred, il n'est qu'un informaticien parmi tous ceux de leur entreprise. Mordred en tant que personne diégétique est donc perçue par la déshistoricisation du regard avec lequel autrui le considère. L'humour noir qu'il développe, dans le passage suivant par exemple, tombe à plat. L'auteur traite donc d'un moment *a priori* anodin (la pause-café) avec un humour décalé. Mordred apprécie le café qu'on lui offre :

« *It just tastes very good. And warm.*  
« *And caffeinated, she said. When did you start?* »

---

<sup>1301</sup> « Cet enfant a reçu un entraînement certain. Il sait lire et écrire, et entre autres choses moins évidentes, il a hérité des talents musicaux de sa mère que nous apprécions tant. Il s'est aussi exercé aux rudiments du maniement de l'épée. J'ai moi-même essayé de lui enseigner quelques petites choses dans le peu de temps dont j'ai disposé. » Trad. ori. D'après MIRA SEMPERE, Imma, *Sir Mordred, hijo de Avalon*, op. cit., p. 13.

<sup>1302</sup> « Le Barde chantait une belle et antique mélodie. Les portes du grand hall s'ouvrirent et la musique cessa. Mordred entra accompagné de son ami saxon, leurs pas résonnèrent avec l'écho des grands espaces. » *Id.*, p. 115.

<sup>1303</sup> « ... le garçon. Il croit être quelqu'un d'important et là où il va, il veut être considéré comme tel. La vanité ne lui est absolument pas étrangère, et c'est là que peut être son principal défaut. » *Id.*, p. 14.

« *For hundred years ago. A while.* »<sup>1304</sup>

L'humour réside dans le glissement temporel et sémantique que Mordred traduit à travers l'euphémisme « *a while* ». Il aurait commencé à travailler au moment où le café est arrivé en Occident. Ce qui permet de déduire que Mordred est vivant en fait depuis sa naissance, à travers des espaces et des époques variables — la caractéristique des héros, quand on y pense, dont Mordred n'est qu'un représentant actuel. L'humour entre lecteur / auteur sur le patron mordretien est conjugué à une incommunicabilité de l'humour entre les personnages au niveau purement diégétique. Ici, la réponse de Mordred n'est pas comprise par la jeune femme comme véhiculant une forme d'humour.

Pourtant, c'était le divertissement, tant la séduction que le plaisir, qui permettait à Mordred de faire son entrée en scène — aussi parodique soit-elle vis-à-vis de l'esthétique chevaleresque dans le *Lancelot-Graal* :

« *Et il le vit de si grant biauté que ce fu merveilles, si le requist d'amours ; et ele l'en escondist et dist qu'ele n'estoit mie si garçonniere qu'ele s'otroiait a .II. Et nonpourquant tant li proia Mordrés qu'ele li otroia, et il furent seul a seul, se n'i a mais point de tenue que li uns ne parolt a l'autre. Et quant ce fu fait, si le sot cil a qui il ne puet riens celer.* »<sup>1305</sup> Il est le seul personnage à connaître un divertissement dans la *Première partie de la Quête de Lancelot*, marqué « *naturellement [par] la tristesse. Deuils et désespoirs dominant le récit.* »<sup>1306</sup>

Il y a donc un renversement tout au long de l'histoire mordretienne entre le plaisir et le sérieux. Plus l'on avance dans la modernité mordretienne, moins il se détourne de la quête qui lui est attribuée par l'une des femmes régentes de son destin. Plus le processus de déshistoricisation de Mordred se développe, plus Mordred est diégétiquement détourné du divertissement.

Dans certaines œuvres du corpus, Mordred jouit peu, pour ne pas dire pas du tout, du caractère social et sociétal du divertissement ; ce dernier n'est plus inscrit dans son patron narratif. Seul le sérieux, la sévérité et l'austérité guident ses relations avec autrui. L'humour est la plupart du temps absent de la diégèse et la lecture tend vers le degré zéro. Parce que Mordred a perdu sa capacité cathartique unifiante, les mythologies qu'il porte marquent notre sortie de l'histoire : les lecteurs ne s'inscrivent plus dans l'histoire et par rapport à elle, ils la constituent par rapport à eux-mêmes.

Et c'est là que l'élection de Mordred par les auteurs devient intéressante. L'entrée en scène de Mordred dans le passage cité ci-dessus d'après le *Lancelot-Graal* n'est pas unique. Mordred dans son patron médiéval est associé au divertissement, il est l'*homo festivus* du

---

<sup>1304</sup> « - C'est très bon. Et chaud. / - Et caféiné, dit-elle. Quand as-tu commencé ? /- Il y a une centaine d'années. Un moment. » Trad. ori. D'après MERCER, Aldous, *The Prince and the Program*, op. cit., p. 22.

<sup>1305</sup> « Quant à lui, il découvre en elle une beauté extraordinaire ; aussi lui demande-t-il son amour, mais elle refuse, affirmant qu'elle n'était pas légère au point de se donner à deux hommes. Pourtant, à force de supplications, elle céda et, comme ils étaient seul à seule, ils purent donner libre cours à leur conversation. Le fait accompli, seul le sut Celui à qui l'on ne peut rien cacher. » Trad. FRITZ, Jean-Marie, in *La Première Partie de la Quête de Lancelot*, in *Le Livre du Graal*, tome II, op. cit., p. 1711.

<sup>1306</sup> WALTER, Philippe in *Notes in La Première Partie de la Quête de Lancelot*, in *Le Livre du Graal*, tome II, op. cit., p. 1923.

Moyen Âge, et plus particulièrement de la matière arthurienne, si l'on reprend, de manière anachronique, le concept de Philippe Muray. Aucun autre personnage ne considère le plaisir pour lui-même, du moins pas sans s'en repentir. Or Mordred est dans la libéralité la plus extrême, dans la prodigalité qui est un défaut, comme l'explique Christine de Pisan dans *le Livre de la Paix*<sup>1307</sup>. « ... et Mordrés du remés conme sires de toute la terre, si manda avoc soi tous les haus homes del país et conmench a tenir les grans cours et a doner les grans dons sovent et menu ; si en fist tant en poi de tans, a ce qu'il donoit si largement qu'il conquist les cuers de tous les haus homes del país si outreement qu'il ne pooit riens conmander el país qu'il ne fust autresi tost fait conme se li rois Artus le conmandast. »<sup>1308</sup>

Or la libéralité de Mordred a été provoquée par Arthur lui-même qui, en nommant Mordret régent, lui a confié les clefs de son trésor :

« Li rois bailla a Mordret les clés e tous ses tresors pour ce que, s'il avoit mestier d'argent ne d'or ne d'autre avoir quant il sera el roialme de Gaule, que Mordrés li envoiast quan qu'il li manderoit. Il conmanda a tous ciaus del país qu'il feissent outreement ce que Mordrés lor conmanderoit, et il lor fist jurer sor sains que ja chose qu'il conmanderoit ne trespaseroient ; et il en firent tout le sairement, dont li rois se repenti puis si dolerusement qu'il en dut estre vaincus en champ en la plaigne de Salesbieres... »<sup>1309</sup>

Il est intéressant de voir que l'évolution du mot « libéralité » a suivi, en partie, l'évolution du patron mordretien. Nous l'avons vu, Mordred est devenu libéral, voire libertaire, dans certaines réécritures. Il symbolise l'attachement des individus anonymes aux festivités parce qu'il les rejette lui-même. C'est ce paradoxe de l'individu participant à la festività commune tout en en restant en dehors qui est à l'origine de la conception de Mordred, selon Imma Mira Sempere<sup>1310</sup>. Si Arthur était tourné vers le Graal ou la guerre, vers les vertus chevaleresques définies selon le bien d'une société donnée, Mordred incarne et rejette les plaisirs individuels toujours plus tournés vers eux mêmes. Certains Mordreds postmodernes sont alors des objets divertissants, c'est-à-dire détournant de tout divertissement, de tout ce qui détournerait, l'individu de lui-même.

Après tout, la libéralité de Mordret, dans le Pseudo-Gautier Map, fait même oublier à ses nouveaux vassaux qu'Arthur est supposé mort. Lorsqu'il leur demande conseil pour le

---

<sup>1307</sup> Pour Christine de Pisan, la libéralité du seigneur doit être à l'image de celle de Charles V, qu'elle évoque dans le chapitre XXVI de la troisième partie du *Livre de la Paix*, « *Cy parle soubz la vertu de liberalite de la bonne ordonnance que le susdit roy Charles tenoit oyant requestes* ». PIZAN, Christine (de) in *The Livre de la Paix of Christine de Pisan, a critical edition with introduction and notes*, [1958,], La Haye, Mouton ed. Charity Cannon Willard, p. 155. Charles V est un bâtisseur, alors que le Mordret du Pseudo-Robert de Boron détruit des églises et celui du Pseudo-Map dilapide le trésor public.

<sup>1308</sup> « ... et [que] Mordret resta pour gouverner tout le pays, il fit venir auprès de lui tous les seigneurs et prit l'habitude de tenir de grands conseils et de distribuer généreusement des dons. Il fit tant et si bien qu'en peu de temps il conquist le cœur de tous les nobles du pays et que le moindre de ses ordres était immédiatement exécuté, comme si le roi Arthur en personne l'avait donné. » Trad. WALTER, Philippe, d'après *La Mort le Roi Artu*, in *Le Livre du Graal*, volume III, op. cit., p. 1373-1374.

<sup>1309</sup> « Le roi remit à Mordret les clés de tous ses trésors afin que celui-ci pût lui faire parvenir tout ce qu'il lui demanderait, s'il avait besoin d'argent, d'or ou d'autres biens lorsqu'il serait au royaume de Gaule. Il ordonna à tous les habitants du pays d'obéir entièrement et sans réserve à Mordret puis il leur fit jurer sur les reliques des saints de ne transgresser aucun de ses ordres, et tous en firent le serment, ce dont le roi eut ensuite à se repentir amèrement car cela lui valut la défaite de la plaine de Salesbières ... », *Id.*, p 1368.

<sup>1310</sup> Cf. note 463.

siège de la Tour de Londres, il évoque un retour probable du roi, et les vassaux, qui ont cru précédemment la fausse lettre, ne réagissent pas à ce demi-aveu de Mordred concernant la falsification des faits : « *Dont vous proi je et requier que vous m'aïdiés, et deveigniés mi home lige et me jurés sor sains que vous m'aïderés jusqu'a la mort, neïs encontre le roi Artu s'aventure le ramenoit en cest païs. – Ce vous ferons nous volentiers, ” font il.* »<sup>1311</sup> Mordret incarne ici un fondement de la société, le principe du don/contre don, qui permet inconsciemment de faire de chacun un *homo œconomicus* et un *homo politicus*. C'est cet élément du patron mordretien, cet attachement du cœur des barons, dans le Pseudo-Map, que note Alain Guéry : « *On voit bien ici les cadeaux accompagner l'engagement personnel vis-à-vis du prince, en réponse à la largesse de celui-ci, qui sollicite et oblige déjà. Le système fonctionne à travers des échanges réciproques, et il fonctionne dans les deux sens : l'initiative de donner signifie engagement et demande d'engagement de celui qui reçoit et acquiesce en donnant à son tour.* »<sup>1312</sup> Certes, là où l'intronisation d'Arthur était faite par un don/contre-don stable, qui *in fine* servait à pacifier le royaume de Logres, l'intronisation de Mordred en est le pendant négatif, elle illustre le parjure même du don/contre-don, puisque les barons, mus par leur intérêt personnel et par une libéralité sans précédent, proposent en contre-don la trahison.

Le système don / contre-don mordretien est plus explicite quant à ses utilités politiques et sociales dans le *Myreur des Histors*. Jean d'Outremeuse met l'accent sur lesdits barons et explique que lorsqu'Arthur arrive à Rome « *le thier jour apres, ly vinrent des nouvelles pesantes et obscures que unc sien cusin, qui avoit nom Mordrech, le frere Gawain, ly avoit la royne Genevre, sa femme, robée et son paiis tollut, et ses gens, que ilh avoit lassiet por son paiis gardeir, ly avoient faite omaige por les grans dons que Mordrech les avoit donneit del tresoir le roy...* »<sup>1313</sup> Il n'y a plus de demande explicite de la part de Mordret et les barons sont pleinement sujets de l'hommage qu'ils rendent en réaction aux « grans dons » de Mordret.

La libéralité associée au patron mordretien permettait donc un équilibre. Mais si le don du personnage n'est plus suivi d'un contre-don de la part du lecteur, c'est-à-dire la catharsis inconscience qui permet de faire de lui-même un *homo politicus*, alors Mordred ne représente plus un *homo œconomicus*, au sens le plus étymologique d'économie, la gestion de la maison — mais une entité renfermée sur lui-même, un individu uniquement tourné vers sa propre psyché.

Là où le Mordret médiéval illustre l'équilibre violent du système libéral, le Mordred postmoderne libertaire ne respecte plus l'obligation du don réciproque. Un Mordred non respectueux de cette « loi » de l'*homo politicus* montre en fait que c'est le monde du lecteur qui semble être privé du don / contre-don.

---

<sup>1311</sup> « Je vous prie donc de m'aider, de devenir mes hommes liges et de me jurer sur les reliques des saints que vous m'assisterez jusqu'à la mort, même contre le roi Arthur si le hasard le ramenait dans ce pays. – Nous le ferons très volontiers » ... » Trad. WALTER, Philippe, d'après *La Mort le Roi Artu*, in *Le Livre du Graal*, volume III, op. cit., p. 1382.

<sup>1312</sup> GUÉRY, Alain, « Le roi dépensier. Le don, la contrainte et l'origine du système financier de la monarchie française d'Ancien Régime » in *Annales*, 1984, pp.1241-1269, p. 1244, consultable à l'adresse : [https://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1984\\_num\\_39\\_6\\_283129](https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1984_num_39_6_283129).

<sup>1313</sup> D'OUTREMEUSE, Jean, *Le Myreur des Histors*, op. cit., p. 243.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la littérature mordretienne ne fonctionne plus sur le don/ contre-don littéraire. Elle ne sert plus d'enduit à ceux qui font leurs lettres — au sens étymologique de ce qui relie. C'est ce paradoxe d'un don / contre-don uniquement tourné vers l'individu et non vers l'autre que l'on observe dans la quête absurde du Mordred de Thierry Di Rollo, dans *Bankgreen*.

Le don n'y est plus qu'un biais de la jouissance personnelle et individuelle, il n'est plus constitutif d'un rapport à l'autre, mais seulement une preuve de la folie de Mordred. En effet, on assiste au délitement du système de double obligation, qui se détériore au fur et à mesure que le Mordred ressuscité s'éloigne du souvenir de sa mort, point de contact entre lui et les autres types d'individus de la planète. Or, nous l'avons vu précédemment, la mort du varanier est le seul point de contact extrême qui a permis la mise en place d'une mimesis/catharsis fonctionnelle. La résurrection de Mordred, l'unicité de son cas (qu'il soit le premier ou le dernier des varaniers importe peu : il est le seul), est payée en échange de l'oubli des circonstances de sa mort, laquelle le rapprochait d'autrui. La perte de vue de la catharsis mordretienne, chez Thierry Di Rollo, se manifeste donc par la rupture, par Mordred, du système de don/ contre-don. Rappelons que le don de voyance de Mordred est constitutif, dans *Bankgreen*, des relations entre le varanier et autrui. Il propose une prophétie sur la mort de ceux qu'il croise (don), lesquels sont libres (si l'on considère la curiosité pandorienne comme partie intégrante du libre arbitre) de l'entendre ou non et de réagir en fonction (la réaction de l'individu est contre-don). On note ainsi le passage suivant, juste après la résurrection de Mordred :

« Toi, dis-moi : y a-t-il quelqu'un de suffisamment important, ici, à qui je puisse parler ?

...

« Tu es un varanier ?

-Oui, et je connais ta mort. Je ne peux pas t'en offrir de plus douce. » »

L'enfant s'enhardit, naïf :

« Et comment je vais mourir ? »

Mordred répond froidement :

« Peu après tes seize cycles, en glissant au fond d'une crevasse, en sous-bois. Tu ne souffriras pas dans ta chute. »

Le Shore tique imperceptiblement, articule d'une voix timorée :

« Je ne suis pas obligé de te croire. »

...

- ... Réponds à ma question maintenant que j'ai satisfait ta curiosité » »<sup>1314</sup>

Ici, le principe du don/ contre-don est sous-entendu par le système de questions-réponses et par le thème de la conscience des circonstances de sa mort — le dernier des maux contenus dans la boîte de Pandore, « ornée de tous les dons » et « don » des dieux aux hommes à qui Prométhée avait fait « don » du feu... Mordred, ici, cherche un représentant Shore puisqu'il a eu pour mission lors de sa résurrection d'aider militairement la dernière peuplade de *Bankgreen*. Le divertissement était encore fonctionnel : il détournait l'individu de lui-même au profit du groupe. Et lorsque Mordred

---

<sup>1314</sup> DI ROLLO, Thierry, *Bankgreen*, op. cit., p. 498

arrive à débarrasser les Shores de leurs ennemis, lorsqu'il réalise la mission pour laquelle il a été ressuscité, il n'a justement plus de divertissement. Rien ne le détourne de lui-même et il devient obnubilé par les circonstances de sa mort passée et oubliée. Il est intéressant de voir que dans ce divertissement égocentrique et extrême, le personnage ne respecte plus le principe du don / contre-don. Là encore c'est un processus continu. A la fin du deuxième tome, nous trouvons le passage suivant :

*« Le Shore se plante au milieu du chemin et dit :*

*« Tu es Mordred le varanier.*

*- Oui. Et je connais ta mort. »*

*L'enfant sourit malignement.*

*« Je ne veux rien savoir. Ma mère m'a suffisamment averti.*

*...*

*- Tu es à peine âgé de treize cycles.*

*- C'est plus qu'il n'en faut. On raconte que tu es parti la nuit du grand vent. Lâchement.*

*- Je ne suis qu'un mercenaire. J'avais rempli ma mission et je tenais à mon varan. Que s'est-il passé, ici ?*

*... Mordred se penche sur War qui serre davantage le manche de sa lame...*

*Puis il soliloque :*

*« C'est curieux. Cette présence qui me hante, elle est toujours là. Elle pourrait être toi.*

*Connais-tu le nom de ce Shore qui m'accompagnait lors de la bataille du Haut Toit ? »*

*... Le Shore... observe seulement d'un regard las Mordred, si raide et empesé sur son grand varan, et se dit que le monde mauve et noir a fini par lui ressembler. »<sup>1315</sup>*

Et dans le troisième tome, le système de la double obligation est biaisé par Mordred, il en devient l'alpha et l'oméga. L'Autre n'a plus la moindre liberté ni initiative dans le processus :

*« Mordred acquiesce de son heaume gris mat. Les pièces de l'armure grincent au hasard de ses mouvements.*

*« Bien, petit Shore Kimo. Je sais ta mort et je ne peux t'en offrir de plus douce. Veux-tu la connaître ?*

*...*

*« Ma mère m'a toujours dit que je devais pas répondre.*

*- Je comprends. Elle t'a ordonné, supplié, d'ignorer la seule vraie question que je pose à tous ceux dont je croise le chemin. Sage conseil déterminé par la peur – le seul sentiment qui vous unit tous, vous les Shores. Mais t'a-t-elle dit ce qu'il fallait répondre ?*

*...*

*« Je... je dirais que j'ai envie de savoir. »*

*Mordred se tend imperceptiblement vers l'avant ; déclare d'une voix tranchante :*

*« Tu vas périr sous ma lame. A quelque temps d'ici puisque, dans ma vision, tu conserves le même visage — ou peu s'en faut. »*

*Kimo écarquille les yeux, terrifié.*

*« Mais vous m'aviez dit que... »*

*Mordred, dédaigneux, l'interrompt d'une main cliquetante.*

---

<sup>1315</sup> *Id.*, p. 608-609.

« Tu as eu tort. Et puis, ta mère aurait dû t'enseigner aussi la réponse à donner. C'est donc une façon pour moi de punir sa bêtise. Et la tienne pour ne pas avoir été assez curieux. Ou bien trop. »<sup>1316</sup>

La conclusion de ce processus biaisé de don / contre-don, de ce rapport impossible entre le varanier et les Shores à cause de l'extrémisme du divertissement individuel de Mordred aboutit au passage suivant qui ne se conclut que par le plus grand isolement du varanier et la mort pour le jeune Shore.

« ...tu n'es pas celui qui m'accompagnait. »  
Kimo, insouciant, rétorque :  
« C'est ce que je vous disais depuis le début.  
- Tu n'étais pas lui. Tu m'as menti.  
- Je ne vous ai pas menti. Jamais. »  
... La lame effilée gicle du bras droit, scintille dans le grand soleil. Mordred crache, haïeux :  
« C'est bien ainsi que j'ai vu ta mort. Cela dit, jeune Shore, je ne me trompe jamais. Rejoins donc ton insignifiance. »<sup>1317</sup>

La vanité exprimée par la pseudo-loi gnomique individuelle « je ne me trompe jamais », que le lecteur ne peut, par double énonciation, comprendre que comme un « Mordred se trompe toujours », rejoint la *vanidad* que Merlin avait définie comme trait de caractère du Mordred d'Imma Mira Sempere, dans le *Sir Mordred*. Cette vanité orgueilleuse cache le vide mémoriel et déshistorique du varanier. La réorientation de la matière de Bretagne selon l'axe mordretien par la postmodernité voudrait-elle dire que le système de don/contre-don a évolué ? Que la violence contingente au rapport de force s'est modifiée ou a disparu ?

Revenons aux textes médiévaux. Arthur, en rentrant à Logres, permettait de mettre fin à la société fastueuse de Mordret. On se rappelle que les barons du royaume, chez Malory, soutiennent Mordred pour l'ambiance festive de sa cour. « *Comyn voyce amonge them that with Kynge Athur was never othir lyff but warre and stryff, and with Sir Mordrede was grete joy and blysse.* »<sup>1318</sup>

Le faste est étymologiquement relié au festif, le *fas*, la *feria* désigne la loi divine, l'événement religieux qui permet à la société de tenir ensemble. Le retour d'Arthur permet donc, par l'accomplissement de la loi divine logrienne (énoncée par la prophétie de Merlin concernant la bataille de Salesbières) de ne pas s'abandonner totalement au festif, voire au festif d'une religion païenne, tant est grande la proximité entre certains Mordrets médiévaux et les religions non chrétiennes des Saxons, des Écossais et des Pictes. Le retour d'Arthur permettait donc de rééquilibrer les aspirations individuelles entre plaisir et *polis*, entre don et contre-don.

---

<sup>1316</sup> *Id.*, p. 644.

<sup>1317</sup> *Id.*, p. 665.

<sup>1318</sup> MALORY, Sir Thomas, *Le Morte D'Arthur*. Editor Stephen H. A. Shepherd. New York : W.W. Norton & Company, 2004. p. 680.

D'où l'interrogation suivante : qu'arrive-t-il si plus rien ne s'oppose à Mordred — puisqu'il est justement devenu le protagoniste dont inconsciemment on ne peut souhaiter la mort, parce qu'il est en tout point le double de nous-même ? Alors la mort arthurienne n'est plus porteuse de moralité, la bataille de Salesbières n'est plus le rééquilibrage *in extremis* du système de dons réciproques, et la *polis* s'efface face au plaisir. Le système équilibré que décrit Alain Guéry, reprenant le schéma fonctionnel de Georges Duby, n'est plus opérationnel, puisque l'obligation « [ne] s'inscrit [plus] dans le climat de violence qu'[elle] limite et entretient à la fois. »<sup>1319</sup>

Nous ne pouvons, à ce niveau de notre étude, qu'esquisser plus de questions que de réponses, mais il semble que le résultat mordretien contemporain soit partagé. D'autres personnages de « méchants » se voient l'objet de nouvelles fictions transfuges qui légitiment par la mise en place de stratégies individualisantes l'intérêt *a priori* asocial que l'on peut porter à ces dits « méchants ». Il y a une fascination pour le personnage en dehors du cadre commun. Le processus du protagoniste repoussant semble être devenu une vogue. Ce processus, en tant que curiosité littéraire n'est pas moderne. Les traits conservés ou amplifiés dans les Mordreds postmodernes se retrouvent dans d'autres personnages qui partagent avec eux un caractère originel négatif.

Du côté de *l'heroic fantasy*, *a priori* plus proche de l'univers arthurien, on retrouve chez Poul Anderson la quête du bâtard incestueux, dans son interprétation de *la Saga de Hrolf Kraki*<sup>1320</sup>, mais aussi la prise de conscience d'un délitement du monde, comme on l'a observé chez divers auteurs du corpus. Du côté du genre policier, on pourrait voir un processus similaire à celui de Mordred dans la série de manga 憂国のモリアーティ<sup>1321</sup> (*Moriarty The Patriot*). On y retrouve un nouveau James Moriarty transfuge ennemi du héros originel de Conan Doyle, « relu » sous l'optique patriotique et dénonciateur des méfaits d'une « classe » dominante. Ce ne sont là que des exemples parmi les plus simplistes. Mais on constate que cette fascination du méchant se conjugue généralement avec une narratologie transmédiatique et un imaginaire intermédiatique<sup>1322</sup> et que ce type de production est souvent potentiellement classable dans la paralittérature. Mordred appartiendrait ainsi à un ensemble de personnages au patron psychique historiquement flottant, dont peut-être le seul héros purement moderne et originel serait Tom Ripley<sup>1323</sup>, dont le modèle mimétique et cathartique est aussi problématique et paradoxal que ceux de certains Mordreds du corpus. En effet, si l'on considère la définition du récit médiagénique de Philippe Marion, bien qu'il s'intéresse plus à l'étroite relation que film

---

<sup>1319</sup> GUÉRY, Alain, « Le roi dépensier. Le don, la contrainte et l'origine du système financier de la monarchie française d'Ancien Régime », art cit, p. 1243.

<sup>1320</sup> ANDERSON, Poul, *Hrolf Kraki's saga*, [1973].

<sup>1321</sup> TAKEUCHI, Ryōsuke (scénario), MIYOSHI, Hikaru (dessin), 憂国のモリアーティ (Yūkoku no Moriāti), [depuis 08/2016], Jump Square. En France, série publiée en volumes chez Kana et intitulée *Moriarty*.

<sup>1322</sup> Voir MARION, Philippe, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », [1997]. Article consultable à l'adresse : <https://ojs.uclouvain.be/index.php/rec/article/view/46413/44613>.

<sup>1323</sup> Thomas, dit « Tom », Ripley est un personnage de Patricia Highsmith. A partir de 1955 avec *The Talented Mr. Ripley*, Ripley devient la créature récurrente, assassine, narcissique et psychotique de son œuvre. Dans *The Boy who followed Ripley*, il explique n'avoir jamais ressenti de regret ou une quelconque culpabilité pour les meurtres directs et indirects qu'il a commis.



et roman policier, ou que bande-dessinée et film de super-héros, peuvent avoir, on constate que Mordred n'est pas le seul héros basé sur un paradoxe narratologique. Comme Hrolf, comme Moriarty, Mordred en tant que sujet littéraire est *a priori* vide. Parce qu'élément de réécriture visant entièrement l'adhésion du lecteur à ce nouveau modèle, il n'importe plus pour le contenu qu'il porte parce que celui-ci est justement à la base de sa création. Philippe Marion explique en effet que « *plus un récit est médiagénique, moins sa fabula (son « scénario ») est autonome, se creuse alors une distance importante entre cette fabula et le récit médiatisé qui la révèle. La médiagénie est pragmatique, c'est une relation, une interaction, non pas un contenu.* »<sup>1324</sup>

Ce type de héros qu'on ne peut plus croire repoussant, parce qu'ils sont justement devenus les sujets principaux d'œuvres, révèle l'état de crise et la perte des repères. Après l'anti-héros, ils sont des post-héros, à l'image du monde qui les façonne. Myriam Revault d'Allones explique très justement que « *le préfixe "post" désigne non seulement l'« après », mais un changement de contexte et de signification, fondé sur la conscience d'une crise, comme si nous n'arrivions plus à situer le présent dans lequel nous vivons. La post-vérité va bien au-delà de la déconstruction entreprise par les philosophes du « soupçon » — Nietzsche, Marx et Freud.* »<sup>1325</sup> Nous avons en effet vu que le patron mordretien passait successivement par ces philosophies, les écumant et les digérant partiellement. Et Myriam Revault d'Allones de continuer : « *La post-vérité, elle, renvoie à une zone grise où l'on ne sait plus si les choses sont vraies ou fausses. Elle est bien plus problématique que le mensonge.* »<sup>1326</sup>

Mordred incarne cette zone grise. Et les révélations sur lui-même, sur l'inceste d'Arthur, sur l'adultère de Guenièvre et de Lancelot... tous ces éléments que les réécritures mordretiennes saisissent comme points décisifs entrent *in fine* dans la grande mode de la transparence sociale et politique, de la confusion, au sens premier du terme, entre la vie privée et la vie publique.

Considérons rapidement la nouvelle de Sōseki. *Kairo-kō* serait un transfert romanesque, public, d'une culpabilité privée : « *Professor Etō suggests that this is because Kairo-kō is a preliminary attempt to express his guilty obsession with the illicit relationship which he had formed with his sister-in-law, Tose, a theme which was developed in later novels. This hypothesis, though interesting and certainly possible, is based on circumstantial evidence alone; it has caused fierce controversy among critics, and Sōseki's intent remains a mystery.* »<sup>1327</sup> Mordred révèle publiquement ce que Guenièvre a déjà avoué en privé à

---

<sup>1324</sup> MARION, Philippe, art. cité, p. 86.

<sup>1325</sup> REVAULT D'ALLONES, Myriam, entrevue citée.

<sup>1326</sup> *Ibid.*

<sup>1327</sup> « Le professeur Etō suggère que c'est parce que *Kairo-kō* est une tentative préliminaire d'exprimer son obsession coupable pour la relation illicite qu'il avait nouée avec sa belle-sœur, Tose, un thème qui a été développé dans des romans ultérieurs. Cette hypothèse, bien qu'intéressante et certainement possible, est basée uniquement sur des preuves circonstanciées ; il a provoqué une vive controverse parmi les critiques, et l'intention de Sōseki reste un mystère. » Trad. ori. D'après ARMOUR, Andrew, TAKAMIYA, Toshiyuki, présentation de *Kairo-kō: A Dirge, in Arthurian Literature, tome II*, op. cit., p. 92.

Arthur. « 「罪は一つ。ランスロットに聞け。あかしはあれぞ」 》<sup>1328</sup>. Le pardon arthurien, privé et marital, se voit bafoué par le dévoilement public. Mordred démantèle l'usage et la tradition de la confession et *in fine* de l'existence intime de l'individu. Sōseki précise en effet qu'Arthur est touché par l'aveu de Guenièvre, et le geste ému qu'il a pour son épouse fautive renchérit la difficulté déjà médiévale qu'il avait à la condamner au bûcher. Sōseki, en inversant cependant l'ordre des événements, en plaçant l'aveu privé à Arthur avant la dénonciation publique, ne montre-t-il pas le déséquilibre entre les deux mondes, privé et public, desquels la matière arthurienne, à ses origines, cherchait à illustrer et à problématiser l'équilibre ? Le vrai danger, dans la nouvelle de Sōseki, c'est donc la transparence, « le chant funèbre » de l'espace privé où l'individu n'a pas un rôle à jouer vis-à-vis d'autrui.

---

<sup>1328</sup> « “There is but one sin, and of that, ask Sir Lancelot. Therein lies our proff” » Trad. ARMOUR, Andrew, TAKAMIYA, Toshiyuki, d'après SŌSEKI, Natsume, op. cit., in *Arthurian literature, tome II*, op. cit., p. 121. « “Il y a bien un péché. Demandez à Lancelot. Voilà votre témoin.” » Trad. ori.

## Conclusion en français

« The “Reel” Mordred »<sup>1329</sup> est donc une expression bien plus complexe qu’il n’y paraît. Chaque époque s’approprie d’une manière ou d’une autre la figure mordretienne : qu’elle en fasse un modèle ou un repoussoir, elle l’intègre à un canevas traduisant la frêle transition entre les générations et problématisant la modernité, laquelle, pour le profane, représente le « nouveau » : « *Qui n’est pas dans ce qui est dit, mais dans l’événement de son retour* »<sup>1330</sup>. Les mythologies mordretiennes ne peuvent s’entendre que par rapport aux mythologies diverses contre lesquelles chacune d’entre elles est dressée.

Les textes les plus anciens, comme les *Annales Cambriae* ou encore *l’Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth, sont considérés comme sources principales de la matière de Bretagne. Mais le Mordret qu’ils présentent est déjà une réinterprétation et une réorientation du Medrawt gallois, dont les symboliques et significations réelles sont inaccessibles : ces textes correspondent la substitution d’un système civilisationnel à un autre, substitution provoquant de profondes modifications autant politiques et linguistiques que littéraires. Cette digestion des topiques d’un personnage, au sens où l’entend de manière très poétique Paul Valéry<sup>1331</sup> lorsqu’il affirme qu’un texte nouveau s’est « nourri d’autrui », comme « le lion est fait de mouton assimilé », ne permet cependant pas de considérer les Mordrets des *Annales* et de *l’Historia Regum Britanniae*, comme de « faux » Mordred, si l’on suit l’expression de Michael Torregrossa, par rapport à ce Medrawt inidentifié et inidentifiable. De même, ces Mordrets et tous ceux qui en découlèrent ne peuvent être qualifiés de faux Mordrets ou Mordreds, par rapport à cette origine indistincte et chimérique.

La re-sémantisation de la matière de Bretagne, en tant qu’objet culturel propre à une consommation immédiate, fait du personnage qu’elle a le moins travaillé — non par fainéantise ou désintérêt, mais parce que ses codes, ses associations signifiant-signifié, suffisaient à donner un sens au caractère secondaire de Mordret — un personnage de premier plan, correspondant à l’orientation de codes modernes, de nouvelles associations signifié-signifiant.

De ce point de vue, *Ly Myreur des Histors* est emblématique. En faisant cohabiter au sein d’une même œuvre deux Mordrets, le premier hérité et le second accouché, Jean d’Outremeuse met l’accent sur l’opposition complémentaire des deux, l’absence de l’un résonnant en écho grâce à la présence de l’autre. Chaque Mordred a son gouffre, ses doubles diachroniques et synchroniques se mouvant avec lui. C’est pourquoi une lecture mordretienne en miroir du Pseudo-Robert de Boron, du Pseudo-Map, de Malory et enfin de *La Demanda del Sancto Grial*, au lieu de circonscrire Mordred à une essence

---

<sup>1329</sup> Cf. note 1.

<sup>1330</sup> FOUCAULT, Michel, *l’Ordre du discours*, [1971], p. 28.

<sup>1331</sup> VALÉRY Paul, *Tel quel*, Gallimard, [1941], reproduit in *Valéry : œuvres complètes*, tome II, La Pléiade, p. 478.

particulière, résultat d'événements précis, datés et uniques, débouche sur une conclusion unique, qui peut sembler déroutante au premier abord : Mordred ne fait que s'entregloser. Le personnage a beau être un félon ou un héros, un être cauchemardesque pour enfants, comme il l'est dans le *Mordred : o Cavaleiro Traidor*, ou un modèle de bravoure régionaliste pour pré-adolescents, comme celui du *Sir Mordred, hijo de Ávalon*, les associations signifiant-signifié sur lesquelles il fonctionne ne dépendent que d'une perception de la rivalité de deux systèmes : l'un considéré comme passé, l'autre futur.

Mordred correspond justement au temps présent, éphémère et transitoire. Il est le sacrifice nécessaire au lecteur, pour que celui-ci, plongé dans un espace-temps fictif, retourne dans le monde réel sinon meilleur, du moins changé par ce qu'il vient de lire. Là réside toute la richesse des *Mordred* d'Henry John Newbolt et de William Wilfred Cambell et du *Graal Théâtre* de Jacques Roubaud et Florence Delay.

L'intérêt pour Mordred s'inscrit donc dans un élan plus large pour la littérature médiévale, qui a façonné ses propres mythologies (dont Mordret, sujet médiéval, n'est qu'une part infime) à partir de l'assimilation qu'elle a faite des mythologies gréco-latines — par exemple son intérêt pour le mythe œdipien dont le Mordret médiéval n'est qu'une sous-mouture. Cette littérature est devenue, selon l'expression de Bernard de Chartres, le nouveau géant sur l'épaule duquel nous sommes assis. Le « médiévalisme » est une première digestion de ces mythologies, mais une digestion par trop caricaturale dans certains cas (par exemple chez Imma Mira Sempere) et dans d'autres (ainsi chez Roubaud et Delay) par trop idéalisée.

Paradoxal dilemme des auteurs s'attaquant au rôle de Mordred dans la mort du roi Arthur. Tout respect envers un texte antérieur (voir Henry John Newbolt) réactualise la fin et l'échec de l'arthurien, alors que toute indépendance vis-à-vis du même texte (par exemple (par exemple Aldous Mercier) en métaphorise l'incompétence et la trahison. Aussi multiples, personnelles et inconnues que puissent être les raisons qui ont poussé John Steinbeck ou John Ronald Reuel Tolkien à ne pas finir leurs réécritures respectives, il est cocasse de voir à quel point l'absence de définition close et complète de leur Mordred propre enrichit, malgré eux, la figure mordretienne par les possibilités imaginatives que laisse le flou fatal de leur œuvre.

L'invariant mordretien existe bel et bien, et c'est justement la plasticité du personnage, sa capacité à varier, qui en sont la source. Qu'un tel personnage, *a priori* associé au modèle anglo-américain, émerge aujourd'hui dans des contextes politiques et littéraires aussi divers que le manga vidéo-ludique, le débat houleux sur l'autonomie de la Catalogne ibérique, ou encore le constat des schismes entre RDA et RFA, montre justement que ses variations illustrent le changement lui-même. Et ce, dans tous les univers pour lesquels l'indo-européen, fournisseur de ces mythes fondamentaux, est un substrat.

La réécriture orientée pour elle-même (avec Florence Delay et Jacques Roubaud ou Michel Rio) ou par son effort de vulgarisation (avec José María Huertas Ventosa ou Pablo Mañe), la revendication idéologique et nationale — ou régionale, dans le cas de certaines œuvres — (avec Dom Pedro, Xosé Luís Méndez Ferrín, Carlos González Reigosa ou encore Natsume Sōseki), l'appropriation identitaire et individuelle (avec Aldous Mercier, Imma

Mira Sempere, Justine Niogret) ou encore plus largement l'inspiration (Thierry Di Rollo) sont autant de manières d'utiliser la figure de Mordred. Et ces manières diverses, loin d'être aussi lisses qu'une liste peut le laisser paraître, sont combinables entre elles et rendent Mordred bien plus riche que ce que notre tentative de classification le laisse envisager. En tant qu'ennemi ou ami, en tant qu'antagoniste ou protagoniste, le patron mimétique et cathartique du fils putatif d'Arthur porte la perte des repères, le mouvement accéléré et immuable, menaçant le confort bien établi, le temps posé et partagé entre auteur et lecteur.

La multiplication toute contemporaine des Mordreds révèle une fragmentation accélérée, décuplée par la postmodernité qui, en tentant de déguiser la mondialisation qu'elle abreuve avec des illusions de particularismes, fait de l'individu un divisé. Le règne mordretien, semblant s'accroître dans tout un pan de la paralittérature, montre l'émergence de lecteurs parallèles, non plus destinés à se reconnaître dans un discours unique porteur d'une transcendance universelle qui plierait le lecteur à son image, mais seulement dans la contemplation de leur propre « Moi », dépossédé de toute capacité enchantresse. Mordred, en quête d'un pouvoir spécifique (chez William Wilfred Campbell par exemple), d'une religion différente (voir Imma Mira Sempere), d'une identité distincte (chez Justine Niogret), Mordred se battant pour une femme (chez Jean d'Outremeuse), pour sa patrie (voir Henry John Newbolt) ou pour sa mémoire (chez Thierry Di Rollo), recherche toujours l'enchantement premier, un « *accord au monde, non tel qu'il est, mais tel qu'il veut se faire.* »<sup>1332</sup>

Le « vrai » Mordred, celui que le consommateur profane associe à un club de golf ou à une marotte de bouffon sur un album de *thrash metal*, est celui de « *ceux-là mêmes qui n'ont pas lu [les romans médiévaux, ceux pour qui] le Moyen Âge évoque cette quête... l'illusion, le fol espoir que l'on pourrait trouver une clé qui donnerait l'explication de tout : la projection hors de nous-mêmes de nos fantasmes et de nos inquiétudes... trouver une réponse matérielle, irréfutable, à l'angoisse métaphysique* »<sup>1333</sup>, tandis que son double, le « vrai » Mordred que le consommateur savant associe à des œuvres et des dates, appartient à « *des formes d'expression anciennes... [à] des œuvres d'un passé si reculé et si étranger à notre époque* »<sup>1334</sup>.

Dans les deux cas, c'est une perception erronée, amputée, qui menace la compréhension de Mordred. Survivant à une tempête diégétique, il se voit extradiégétiquement noyé sous une glose trop savante (et peut-être déçue de ce que Mordred est devenu, voir Meg Cabot) ou sous une réflexion trop simpliste (et peut-être ignorante de ce Mordred a été, comme chez Joana Mantovani-Garbelotto).

Entre ces deux vrais Mordreds règne l'incompréhension, l'impossibilité de les « saisir ensemble ». Ce qui est d'autant plus paradoxal que Mordred métaphorise justement le schisme, la rupture en tout genre.

---

<sup>1332</sup> BARTHES, Roland, *Mythologies*, « Le Mythe aujourd'hui », op. cit., p. 244.

<sup>1333</sup> ZINK, Michel, « Projection dans l'enfance, projection de l'enfance : le Moyen Âge au cinéma », in LA BRETEQUE (de), François (dir.), *le Moyen Âge au cinéma*, Perpignan, *les Cahiers de la Cinémathèque*, 42/43, [1985], p. 5.

<sup>1334</sup> GALLY, Michèle, *La Trace médiévale et les écrivains aujourd'hui*, op. cit., p. 5.

C'est là que réside tout l'intérêt de Mordred. Si le mythologue, malgré cette impossibilité, décide de s'intéresser à Mordred, il se retrouve exclu, comme l'explique Barthes, il fait « *s'évanouir le réel qu'il prétend protéger* »<sup>1335</sup>. La mythologie mordretienne est donc elle aussi frappée de cette « difficulté d'époque », qui ne rend possible qu'un seul choix, « *et ce choix ne peut porter que sur deux méthodes également excessives : ou bien poser un réel entièrement perméable à l'histoire, et idéologiser ; ou bien, à l'inverse, poser un réel finalement impénétrable, irréductible, et, dans ce cas poétiser.* »<sup>1336</sup>

---

<sup>1335</sup> BARTHES, Roland, *Mythologies*, op. cit., p. 246.

<sup>1336</sup> *Id.*, p. 247.

## Conclusión en castellano

“El “Reel” Mordred” es una expresión mucho más compleja de lo que parece a primera vista. Cada época que se apropia, de un modo u otro, de la figura mordretiana, bien haya hecho de ella un modelo o un revulsivo, lo lleva a cabo en un contexto que refleja la frágil transición entre generaciones y que problematiza la modernidad, la cual por decirlo de una manera más atemporal, es lo “nuevo”, “*qui n’est pas dans ce qui est dit, mais dans l’événement de son retour*”. Las mitologías mordretianas sólo pueden entenderse en su relación con otras mitologías contra las cuales se enfrentan cada una de ellas.

Los textos más antiguos, como los *Annales Cambriae* o incluso la *Historia Regum Britanniae* de Geoffroy de Monmouth, se consideran las principales fuentes del material de Bretaña. Pero el Mordret que presentan es ya una reinterpretación y una reorientación del Medrawt galés, cuyas simbólicas y significados reales son inaccesibles: estos textos corresponden a la sustitución de un sistema civilizatorio así como literario por otro, una sustitución que absorbe profundas modificaciones tanto políticas y lingüísticas. Esta digestión de un personaje, en el sentido que Paul Valéry la entiende de una manera muy poética cuando afirma que un nuevo texto se ha “alimentado de otros”, como por ejemplo “*le lion est fait de mouton assimilé*”, no permite considerar los Mordrets de los *Annales* y de la *Historia Regum Britanniae*, como “falso” Mordred, si se sigue la expresión de Michael Torregrossa, en relación con este Medrawt no identificado e inidentificable. Asimismo, estos Mordrets y todos los que resultaron de ellos no pueden ser calificados como falsos Mordrets o Mordreds, en relación a este origen indistinto y quimérico.

La re-semantización de la materia de Bretaña en tanto que objeto cultural y consumible transforma al personaje que menos ha sido transformado. Y no por desinterés, sino porque sus códigos, sus asociaciones “significante y significado”, reducen a Mordret a un personaje secundario. Sin embargo, dicha re-semantización, convierte a Mordred en un personaje principal, de acuerdo con la orientación de los códigos modernos, de nuevas asociaciones “significante-significado”.

Desde este punto de vista, *Ly Myreur de los Histors* es emblemático. Al hacer cohabitar dos Mordrets en una misma obra, el primero heredado y el segundo creado, Jean d'Outremeuse enfatiza la oposición complementaria de los dos, la ausencia del uno resonando en eco gracias a la presencia del otro. Cada Mordred tiene su abismo, sus dobles diacrónicos y sincrónicos moviéndose con él. Por eso una lectura mordretiana teniendo en cuenta el Pseudo-Robert de Boron, el Pseudo-Map, Malory y finalmente *La Demanda del Sancto Grial*, en lugar de limitar a Mordred a una esencia particular - resultado de una precisión precisa, fechada y única- conduce a una conclusión única, que puede parecer confusa a primera vista: Mordred solo se está enredando. El personaje puede ser un delincuente o un héroe, un ser de pesadilla para los niños, como lo es en *Mordred o Cavaleiro Traidor*, o un modelo regionalista de valentía para los preadolescentes, como el de *Sir Mordred, hijo de Ávalon*. Las asociaciones dependen sólo

de una percepción de la rivalidad entre dos sistemas: uno considerado como pasado, el otro futuro.

Mordred corresponde precisamente al presente, efímero y transitorio. Es el sacrificio necesario para el lector, para que, sumergido en un espacio-tiempo ficticio, vuelva al mundo real, si no mejor, al menos cambiado por lo que acaba de leer. Ahí reside toda la riqueza de los Mordreds de Henry John Newbolt y William Wilfred Cambell y del *Graal Théâtre* de Jacques Roubaud y Florence Delay.

El interés por Mordred se inscribe en un gusto más amplio por la literatura medieval, la cual, tras haber dado forma a sus propias mitologías (entre las cuales Mordred, un objeto “*mediéviste*” como se dice en francés, no es sino una pequeña parte) a partir de la asimilación de las mitologías grecolatinas —por ejemplo, su interés en el mito edípico del que el Mordred medieval es sólo un sustituto. Esta literatura se ha convertido, en palabras de Bernard de Chartres, en el nuevo gigante en cuyo hombro nos encaramamos. El “*mediévalisme*” es una primera asimilación de estas mitologías, pero una asimilación en algunos casos demasiado caricaturesca (por ejemplo, en Imma Mira Sempere); en otros (como en Roubaud y Delay) demasiado idealizada.

Hay así un dilema paradójico para los escritores que atacan el papel de Mordred en la muerte del Rey Arturo. Cualquier respeto hacia un texto anterior (ver Henry John Newbolt) actualiza el final y el fracaso de dicho mundomientras que cualquier independencia con respecto al mismo texto (por ejemplo, Aldous Mercer) metaforiza su incompetencia y traición. De la misma forma que múltiples, personales y desconocidas como pudieron ser las razones que incitaron a John Steinbeck o John Ronald Reuel Tolkien a no terminar sus respectivas reescrituras, es curioso ver cómo la ausencia de una definición cerrada y completa del propio Mordred enriquece, a pesar de esos mismos autores mismos, la figura mordretiana de las posibilidades imaginativas dejadas por la fatal imprecisión de sus obras.

La invariante mordretiana existe, y es precisamente gracias a la plasticidad del personaje y a su capacidad para variar. El hecho de que este personaje, *a priori* vinculado al modelo angloamericano, emerja hoy en contextos políticos y literarios tan diversos como el manga de videojuegos, el debate sobre la autonomía de Cataluña, o los cismas entre RDA y RFA, muestra precisamente que sus variaciones ilustran el cambio en sí. Y esto, en todos los universos que comparten el sustrato indoeuropeo, proveedor de esos mitos fundamentales.

Reescritura orientada por sí misma (con Florence Delay y Jacques Roubaud o Michel Rio) o por su esfuerzo de divulgación (con José María Huertas Ventosa o Pablo Mañe), lo ideológico y nacional — o regional, en el caso de determinadas obras— (con Dom Pedros, Xosé Luís Méndez-Ferrín, Carlos Gonzáles Reigosa o incluso Natsume Sōseki), la identidad y la apropiación individual (con Aldous Mercer, Imma Mira Sempere, Justine Niogret) o sólo una inspiración más amplia (Thierry Di Rollo) son todas formas de utilizar la figura de Mordred. Y estos modos diversos son susceptibles de combinarse entre sí, y hacen que Mordred sea mucho más rico de lo que podría sugerir nuestro intento de clasificación. Como enemigo o amigo, como antagonista o protagonista, el modelo mimético y catártico del hijo putativo de Arthur soporta la pérdida de rumbo, el movimiento acelerado e



inmutable, amenazando la comodidad bien establecida, el tiempo planteado y compartido entre autor y lector.

La multiplicación contemporánea de los Mordreds revela una fragmentación acelerada por la posmodernidad que, al intentar disfrazar la globalización que alimenta con ilusiones de particularismo, divide al individuo. El reinado mordretiano, que surge en un tramo de la paraliteratura, muestra la emergencia de lectores paralelos, ya no destinados a reconocerse en un discurso único y trascendente, sino en la contemplación de su propio “Yo”, desposeído de cualquier habilidad para encantar el mundo. Mordred, peleando por otro poder (en William Wilfred Campbell por ejemplo), por otra religión (Imma Mira Sempere), por una identidad distinta (en Justine Niogret), Mordred luchando por una mujer (en Jean d'Outremeuse), por su patria (ver Henry John Newbolt) o su memoria (con Thierry Di Rollo), busca siempre el encantamiento original, un “*accord au monde, non tel qu’il est, mais tel qu’il veut se faire.*”

El Mordred “real”, el que el consumidor profano asocia con un palo de golf o un cetro de bufón en un álbum de *thrash metal*, es el de “*ceux-là mêmes qui n’ont pas lu [les romans médiévaux, ceux pour qui] le Moyen Âge évoque cette quête... l’illusion, le fol espoir que l’on pourrait trouver une clé qui donnerait l’explication de tout : la projection hors de nous-mêmes de nos fantasmes et de nos inquiétudes... trouver une réponse matérielle, irréfutable, à l’angoisse métaphysique.*” Sin embargo, su doble, el Mordred “real” que el consumidor erudito relaciona con obras y fechas, pertenece a “*des formes d’expression anciennes... [à] des œuvres d’un passé si reculé et si étranger à notre époque.*”

En ambos casos se trata de una percepción errónea, amputada, que amenaza la comprensión del personaje. Sobreviviendo a una tormenta diegética, el personaje se encuentra extradiegéticamente ahogado en una glosa demasiado erudita (y quizás decepcionada con lo que se ha convertido, por ejemplo, con Meg Cabot) o en una reflexión demasiado simplista (y quizás ignorante de lo que era, con Joana Mantovani Garbelotto).

Entre estos dos Mordreds reales reina la incompreensión: resulta imposible abarcarlos juntos. Y eso es tanto más cómico por cuanto que Mordred metaforiza precisamente cismas, rupturas de todo tipo.

Es ahí donde radica el interés de Mordred. Si el mitólogo, a pesar de esta imposibilidad, decide estudiarlo se verá excluido, como explica Barthes, hará “*s’évanouir le réel qu’il prétend protéger.*” Por tanto, la mitología mordretiana también se ve impactada por esta “*difficulté d’époque*” la que sólo hace posible una elección, “*et ce choix ne peut porter que sur deux méthodes également excessives : ou bien poser un réel entièrement perméable à l’histoire, et idéologiser ; ou bien, à l’inverse, poser un réel finalement impénétrable, irréductible, et, dans ce cas poétiser.*”

# Bibliographie

## Aire anglophone

### Corpus médiéval

ANONYME. *Annales Cambriae*. Éditions consultées :

- *Annales Cambriae*, manuscrit « Harleian MS. 3859 » dit A, d'après Phillimore E. en 1888, consultée à l'adresse : [https://la.wikisource.org/wiki/Annales\\_Cambriae\\_A](https://la.wikisource.org/wiki/Annales_Cambriae_A).

- *Annales Cambriae*, manuscrit « Harleian MS. 3859 ». Traduit sous le titre *The Anglo-Saxon Chronicle* par Ingram, J. en 1912 pour Everyman Press, consultée à l'adresse : <https://sourcebooks.fordham.edu/source/annalescambriae.asp>.

MONMOUTH (de), Geoffroy. (XIIe siècle). *Historia Regum Britanniae*. Édition consultée :

- *Historia regum Britanniae*, Livre VII édité par Hammer, J. pour *The Medieval Academy of America* n° 57 (Cambridge, Massachussetts) publiée en 1951 et consultable à l'adresse : [https://cdn.ymaws.com/www.medievalacademy.org/resource/resmgr/maa\\_books\\_online/hammer\\_0057.htm](https://cdn.ymaws.com/www.medievalacademy.org/resource/resmgr/maa_books_online/hammer_0057.htm)

### Corpus moderne

CABOT, Meg. (2006). *Avalon High*. New York : Harper Collins Publishers. Traduit sous le titre *Avalon High : un amour légendaire*, par Chicheportiche, J. pour Hachette livre en 2008. Édition consultée de 2011, collection "planète fille".

CAMPBELL, William Wilfred. (1895). *Mordred in Mordred and Hildebrand*. Ottawa Édition consultée de 2020, sous le titre *Mordred in Mordred and Hildebrande: a book of tragedies* de 2020.

MALORY, Thomas. (1485). *Le Morte Darthur*. Westminster (Londres) : William Caxton. Éditions consultées :

- *Le Morte Darthur*, volume II, édité par Rhys, E chez J.M. Dent & Co (Londres) et E.P. Dutton & Co (New York) en 1906 et consultable à l'adresse : [https://en.wikisource.org/wiki/Le\\_Morte\\_d%27Arthur/Volume\\_II](https://en.wikisource.org/wiki/Le_Morte_d%27Arthur/Volume_II)

- *The Romance of King Arthur and His Knights of The Round Table*, abridged from *Malory's Morte D'Arthur* par Pollard, A. W., et illustré par Rackham, A. Réédité par Read Books (Reddich, Worcestershire) en 2013.

MERCER, Aldous. (2015). *The Prince and the Program*. Tallahassee (Floride) : Dreamspinner Press Publications.

NEWBOLT, Henry John. (1895). *Mordred: A Tragedy*. Forgotten Books.

STEINBEKC, John. (1976). *The Acts of King Arthur and His Noble Knights*. Farrar, Straus and Giroux. Édition consultée de 2008, éditée par Penguin Classics.

TOLKIEN, John Ronal Reuel. (2013 post.). *The Fall of Arthur*. New York : Harper Collins. Traduit sous le titre *La Chute d'Arthur*, par Laferrière, Ch. pour Christian Bourgois en 2013.

TOLKIEN, John Ronal Reuel. (1977 post.). *The Silmarillion*. Londres : Allen & Unwin. Traduit sous le titre *Le Silmarillion*, par Alien, P. pour Christian Bourgois en 1978. Édition consultée de 2011, collection "pocket".

VANDE VELDE, Vivian. (2005). *The Book of Mordred*. Boston (Massachusetts) : Houghton Mifflin Harcourt.

## Aire francophone

### Corpus médiéval

ANONYME. (fin XIVe – début XVe siècle). *Le Chevalier au Papegau*. Édition consultée :  
- *Le Chevalier au Papegau*, in *La Légende arthurienne*, traduit par Régnier-Bohler, D. pour Robert Laffont, coll. Bouquins en 1989.

ANONYME ou Pseudo-Map. (première moitié du XIIIe siècle). *Lancelot-Graal*. Traduit sous le titre *Le livre du Graal* (III volumes) par Walter, Ph. (dir.) pour Gallimard, La Pléiade. Éditions consultées :

- *Les Premiers Faiz le roi Artu*, texte établi par Freire-Nunes, I., traduit sous le titre *Les Premiers faits du roi Arthur* par Berthelot, A. en 2001

- *Lancelot*, texte établi et traduit sous le titre *La Première Partie de la Quête de Lancelot* par Fritz, J-M. en 2003 et texte établi par Freire-Nunes et traduit sous le titre *La Seconde Partie de la Quête de Lancelot* par Grossel, M-G. en 2009.

-*La Mort le roi Artu*, texte établi par Speer, M.B., traduit sous le titre *La Mort du roi Arthur* par Walter, Ph. en 2009.

-*La Mort le roi Artu*, traduit d'après le MS de Lyon par Baumgartner, E ; et De Medeiros, M.-T., pour Honoré Champion en 2007.

ANONYME ou Pseudo-Robert de Boron. (première moitié du XIIIe siècle). *Petit cycle du Graal*. Éditions consultées :

-*Merlin*, texte établi et traduit sous le titre *Merlin le Prophète ou le livre du Graal* par Baumgartner, E. pour Stock en 1980. Édition consultée de 1996, collection "Moyen Age".

-*Perceval en prose*, traduit sous le titre *Merlin et Arthur : le Graal et le Royaume* par Baumgartner, E. in *La légende arthurienne*, pour Robert Laffont en 1989. Édition consultée de 1990, collection "Bouquins".

CHRÉTIEN DE TROYES. (1180). *Perceval ou le Conte du Graal*. Traduit sous le titre *Perceval ou le Conte du Graal*, par Méla, C. in *Chrétien de Troyes : Romans* pour la LGF. Édition consultée de 2004, collection "la Pochotèque".

D'OUTREMEUSE (dit), Jean des Preis. (fin XIVE siècle). *Ly Myreur des histors*. Liège. Édition consultée :

-*Ly Myreur des Histors, Chronique de Jean des Preis dit d'Outremeuse*, volume II, via l'édition de Borgnet, Ad. publié à Bruxelles par Hayez en 1869 et consultable à l'adresse : [https://books.google.fr/books?id=bn9WAAAACAAJ&pg=PA243&hl=fr&source=gbs\\_toc\\_r&cad=4#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fr/books?id=bn9WAAAACAAJ&pg=PA243&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false).

## Corpus moderne

BAÏK, Thomas-Lee. (2016). *Les Récits de Farengoise*. Hambourg : Books on Demand.

CHAUVEL, David, & LERECULEY, Jérôme. (2006). *Medrawt : le traître*. Paris : Delcourt. Édition consultée de 2013, sous le titre *Arthur une épopée celtique : Intégrale*, tome IV.

DELAY, Florence, & ROUBAUD, Jacques. (2004). *Graal Théâtre*. Paris : Gallimard.

DI ROLLO, Thierry. (2018). *Bankgreen*. Saint-Mammès : Le Béliat.

NIOGRET, Justine. (2013). *Mordred*. Saint-Laurent d'Oingt : Mnemos.

RIO, Michel. (2001). *Arthur*. Paris : Seuil.

RIO, Michel. (1989). *Merlin*. Paris : Seuil.

RIO, Michel. (1999). *Morgane*. Paris : Seuil.

## Aire hispanophone

### Corpus médiéval

ANONYME. (1535). *La Demanda del Sancto Grial*. Séville. Éditions consultées :

-*El Baladro del sabio Merlín* (primera parte de *La Demanda del Sancto Grial*), via l'édition digitale de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, consultée à l'adresse : [file:///C:/Users/Utilisateur/Downloads/el-baladro-del-sabio-merlin-primera-parte-de-la-demanda-del-sancto-grial%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Utilisateur/Downloads/el-baladro-del-sabio-merlin-primera-parte-de-la-demanda-del-sancto-grial%20(3).pdf).

-*La Demanda del Sancto Grial con los marauillosos fechos de Lançarote y de Galaz su hijo* (segunda parte de *La Demanda del Sancto Grial*), via l'édition digitale de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, consultée à l'adresse : [file:///C:/Users/Utilisateur/Downloads/la-demanda-del-sancto-grial%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Utilisateur/Downloads/la-demanda-del-sancto-grial%20(3).pdf).

### Corpus moderne

HUERTAS VENTOSA, José María. (1940). *El Rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda*. Buenos Aires : Editorial Molino.

MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís. (1982). *Amor de Artur*. Éditions consultées :

-*Amor de Artur* traduction en espagnol (castillan) par Fuentes, M. et Baixera, X. R, pour l'Editorial Impedimenta en 2009

-*L'Amour, le roi Arthur*, traduction par Gautier, Fr. et Lazaré, E. pour Le Passeur-Cecofop, en 1993.

MAÑE, Pablo. (1982). *El Rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda*. Barcelone : Libros Rio Nuevo.

MIRA SEMPERE, Imma. (2012). *Sir Mordred, hijo de Ávalon*. Barcelone : Ediciones Carena.

REIGOSA, Carlos González. (2003). *Hermano Rey Arturo*. Tres Cantos (Madrid) : Akal ediciones.

## Aire lusophone

### Corpus médiéval

ANONYME. (XVe siècle). *A Demanda do Santo Graal*. Édition consultée :

-*A Demanda do Santo Graal*, par Freire Nunes, I., d'après le MS 2594 de la Bibliothèque nationale de Vienne, imprimée par Imprensa Nacional Casa de Moeda en 1995.

BARCELOS (Conde de), D. Pedro Afonso. (1344). *O Livro de Linhagens*. Éditions consultées :

-*Livro de Linhagens do Conde D. Pedro. "Apêndice" à Crónica de 1344 do Conde de Barcelos* édition par Catalán, D. et Soledad de Andrés, M. publié par Editorial Gredosen 1970.

-*Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, via l'édition digitale de la Biblioteca Nacional de Portugal, consultable à l'adresse :<https://purl.pt/24165>.

-*O Nobiliário do Conde D. Pedro*, via l'édition des Archives Nationales Torre do Tombo, consultable à l'adresse :<https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=4223189>.

### Corpus moderne

MANTOVANI GARBELOTTO, Joana. (2011). *Mordred : O Cavaleiro Traidor*. Garulhos (São Paulo) : FTD.

## Autres aires linguistiques

### Corpus médiéval

ANONYME ou Pearl Poet. (XIVe siècle). *Sir Gawain and the Green Knight*. Édition consultée :

-*Sire Gauvain et le Chevalier vert*, traduction et texte en regard par Pons, E. en 1992 pour Aubier, coll. Bibliothèque de Philologie germanique.

### Corpus moderne

HEIN, Christoph. (1989). *Die Ritter del Tafelrunde*. Berlin : Aufbau. Traduction de *la Revista de la Asociación de Directores de Escena*, pour le numéro 52 de la revue. Traduction d'extraits utilisée dans Christoph Hein (1944) par Fernández Bueno, M. pour Ediciones del Orto, collection « Biblioteca de la literatura alemana ». Édition consultée de 2001.

SŌSEKI, Natsume. (1905). *Kairo-kō*. Éditions consultées :  
-薙露行 via l'édition digitale consulté à l'adresse  
:http://www.natsumesoseki.com/home/cairoko.

-*Kairo-kō*, traduit sous le titre *Kairo-kō in Arthurian Literature II*, par Takamiya, T.; Armour, A. pour D.S Brewer en 1982.

# Études complémentaires

## Médiévalisme

### Ouvrages

ARONSTEIN, Susan. (2005). *Hollywood Knights: Arthurian Cinema and Politics of Nostalgia*. Basingstoke : Palgrave Macmillan.

BESSON, Anne. (2007). *La fantasy*. Paris : Klincksieck.

BERTIN, Georges. (2010). *De la Quête du Graal au Nouvel Âge*. Epinal : Editions Véga.

BESSON, Anne. (2021). *Les pouvoirs de l'enchantement. Usages politiques de la fantasy et de la science-fiction*. Paris : Vendémiaire.

BESSON, Anne. (2015). *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporaine*. Paris : CNRS édition, 2015.

BURLE-ERRECADE, Elodie, & NAUDET, Valérie. (2014). *Fantasmagories du Moyen Âge : Entre médiéval et moyen-âgeux*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence.

CIRLOT, Victoria. (1987). *La novela artúrica: los orígenes de la Ficción en la Cultura Europea*. Barcelona : Montesinos.

CÁCERES BLANCO, Roberto (dir.). (2017). *Héroes, dragones y magia: de la epopeya homérica a World of Warcraft*. Madrid : Aluvión.

DILTHEY, Wilhem. (1947). *Le Monde de l'esprit* (Vol. T.1. Histoire des sciences humaines). Paris : Aubier-Montaigne.

DO NASCIMENTO, Dalma. B. (2015). *Idade Média: contexto, celtas, mulher, Carmina Burana e ressurgências actuais*. Nitéroï : Parthenon.

FERLAMPIN-ARCHER, Christine (dir.). (2015). *Artus de Bretagne : Du manuscrit à l'imprimé (XIVe-XIXe siècles)*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

FERRÉ, Vincent. (.dir.) (2010). *Médiévalisme : modernité du Moyen Âge*. Paris : l'Harmattan.



FULTON, Helen (dir.). (2009). *A Companion to Arthurian Literature*. Oxford : Blackwell Publishing.

GALLY, Michèle. (2000). *La Trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*. Paris : PUF.

GALLY, Michèle & HUBERT, Marie-Claude. (2014). *Le Médiéval sur la scène contemporaine*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence.

GORGIEVSKI, Sandra. (2003). *Le Mythe d'Arthur : de l'imaginaire médiéval à la culture de masse*. Liège : Editions du Céfal.

HARTY, Kevin. J. (2002). *Cinema Arthuriana: Twenty Essays*. Jefferson (Missouri) : McFarland and Company.

HIGHAM, Nicholas John. (2008). *King Arthur, Myth-making and History*, New York : Routledge.

KOBLE, Nathalie & SÉGUY, Mireille, (dirs.). (2009). *Passé Présent, Le Moyen âge dans les fictions contemporaines*. Paris : Aesthetica.

SÉGUY, Mireille. (2021). *Trois gouttes de sang sur la neige. Sur notre mémoire littéraire. Chrétien de Troyes, Giono, Bonnefoy, Quignard, Roubaud*. Paris : Honoré Champion.

SUÁREZ, María Pilar, & GALLY, Michèle. (dirs.). (2019). *Figures de Perceval : Du Conte du Graal au XXIe siècle*. Madrid : UAM Ediciones.

TORRES ASENSIO, Gloria. (2004). *Los orígenes de la literatura artúrica*, Barcelona : UB.

## Articles

ARMOUR, Andrew ; TAKAMIYA, Toshiyuki. « Kairo-kō : A Dirge ». *Arthurian Literature II*, 1982 : 92-102.

CORDIER, Hélène. « De la mélancolie à la négation : surpasser l'enfance dans deux romans de Justine Niogret ». *Cahiers Robinson* n°49. 2021 : 9-20.

DES CARS, Laurence. «Le passé au présent : l'Imaginaire médiéval des préraphaélites.» *Yvain ou le Chevalier au Lion, Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*, 2014 : 25-38.

ROLLAND, Marc, « la Renaissance arthurienne du XIXe siècle ». *Le Roi Arthur : Le Mythe héroïque et le roman historique au XXe siècle*, 2004 : 35-46.

RUIZ, Anna. «Parsifal frente al muro de Berlin : la reescritura del mito artúrico para el cambio político.» *Figures de Perceval*, 2019 : 169-177.

TESSIER, Max. Filmographie de John Boorman. *La Revue du cinéma* n° 362, 1981 : 22.

TORREGROSSA, Michael A. «Will the "Reel Mordred" Please Stand Up? Strategies for Representing Mordred in American and British Arthurian Film.» *Cinema Arthuriana: Twenty Essays*, 2002 : 199-210.

WAHLEN, Barbara. « Animal de tout le monde, animal de personne : la Bête Glatissant de Jacques Roubaud ». *Jacques Roubaud médiéviste*. 2018 : 83-95.

## Ressources internet

FERRÉ, Vincent. « Altérité ou proximité de la littérature médiévale ? De l'importation d'une notion "européenne" en Amérique du Nord ». 2016.

[https://www.researchgate.net/publication/290797732\\_Alterite\\_ou\\_proximite\\_de\\_la\\_litterature\\_medievale\\_De\\_l'importation\\_d'une\\_notion\\_europeenne\\_en\\_Amerique\\_du\\_Nord](https://www.researchgate.net/publication/290797732_Alterite_ou_proximite_de_la_litterature_medievale_De_l'importation_d'une_notion_europeenne_en_Amerique_du_Nord).

FERRÉ, Vincent & GALLY, Michèle « Médiévistes et modernistes face au médiéval ». 2014.

<https://journals.openedition.org/peme/5761>

DI CARPEGNA FALCONIERI, Tommaso. « Les médiévalismes politiques : quelques comparaisons entre la France et l'Italie ». 2019.

<https://journals.openedition.org/peme/15707>

## Médiévisme

### Ouvrages

ALVAR, Carlos. (2016). *Presencias y ausencias del rey Arturo en España*. Madrid : Pigmalión Magíster.

ALVAR, Carlos. (2019). *Arthur, Charlemagne et les autres : entre France et Espagne*, Traduit par Hibbs, S. et Gaillard, B. Madrid : Casa de Velázquez.

ALVAR, Carlos. (1999). *Breve diccionario artúrico*. Madrid : Alianza editorial

AMORA, Antônio Soares. (1948). *O Nobiliário do Conde D. Pedro: sua concepção da História e sua técnica narrativa*. São Paulo : Universidade de São Paulo.

ARONSTEIN, Susan. (2012). *Introduction to the British Arthurian narrative*. Gainesville : University Press of Florida.

AURELL, Martin. (2007). *La légende du roi Arthur*. Paris : Perrin.

AURELL, Martin, AURELL, Jaume & HERRERO Montserrat (dirs.) *Le Sacré et la parole : le Serment au Moyen Âge. Actes du colloque de Poitiers, 21-22 octobre 2016*. Paris : Classiques Garnier.

AURELL, Martin. (2010). *La Parenté déchirée : les luttes intrafamiliales au Moyen Âge. Actes du colloque de Poitiers, 13-14 mars 2009*. Turnhout : Brepols.

AURELL, Martin & GIRBEA, Catalina. (2010). *L'Imaginaire de la parenté dans les romans arthuriens (XIIe-XIVe siècles). Actes du colloque de Poitiers, 12 et 13 juin 2009*. Turnhout : Brepols.

BILLORÉ, Maïté, & SORIA, Myriam. (dirs.). (2010). *La Trahison au Moyen Âge : de la monstruosité au crime politique (Ve-XVe siècle)*. Rennes: PUR.

DOUCHET, Sébastien, HALARY, Marie-Pascale, LEFÈVRE, Sylvie, MORAN, Patrick, & VALETTE, Jean-René, (dirs.). (2019). *De la pensée de l'histoire au jeu littéraire. Études médiévales en l'honneur de Dominique Boutet*. Paris : Honoré Champion.

DUFOURNET, Jean. (1994). *La mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*. Paris : Honoré Champion.

ENTWISTLE, William James. (1925). *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*. Londres. Edition consultée de 2013 réédité par Literary licensing LLC.

FERLAMPIN-ARCHER, Christine (dir.). (2020). *La matière arthurienne tardive en Europe 1270-1530*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

GARCÍA GUAL, Carlos.(1996). *Historía del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*. Madrid : Alianza Editorial.

GAUTIER, Alban, ROLLAND, Marc & SZKILNIK, Michelle (dirs.). (2017). *Arthur, la mer et la guerre*. Paris : Classiques Garnier.

HOOK, David. (2015). *The Arthur of the Iberians: The Arthurian legends in the Spanish and Portuguese Worlds*. University of Wales Press.

HÜE, Denis. (.dir.) (2000). *Fils sans père : études sur le Merlin de Robert de Boron*.Orléans: Paradigme.

HUË, Denis, & FERLAMPIN-ARCHER, Christine. ( dirs.). (2006). *Enfances Arthuriennes*.Orléans : Paradigme.

IMPERIALI, Christophe. (2015). *Perceval en question : éloge de la curiosité*. Paris : Classique Garnier.

KITTREDGE, George Lyman. (1960). *A Study of Sir Gawain and the Green Knight*.Harvard University Press.

LE GOFF, Jacques, & TRUONG, Nicolas. (2003). *Une Histoire du corps au Moyen Âge*. Paris : Editions Liana-Lévy.

MARKALE, Jean. (2008). *Prodiges et secrets du Moyen Âge*. Paris : JC Lattès.

PASTOUREAU, Michel. (2014). *L'Histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris : Points.

SUÁREZ, María Pilar. (dir.). (2014). *Homo ludens. Homo loquens*. Madrid : UAM ediciones.

SÉGUY, Mireille. (.dir.). (1996). *Lancelot*. Paris : Autrement.

TICHELAR, Tyler R. (2011). *King Arthur's Children : A Study in Fiction and Tradition*. Ann Harbor (Michigan) : Loving Healing Press.

TRASCHLER, Richard. (1996). *Clôture du cycle arthurien : études et textes*. Genève : Droz.

WISEUX, Dominique. (1990). *L'Initiation chevaleresque dans la légende arthurienne*. Paris : Dervy.

## Articles

AURELL, Martin, et Catalina GIRBEA. «Mordred "traître scélératissime" : inceste, amour et honneur aux XIIe et XIIIe siècle.» *La Trahison au Moyen Âge*, 2010 : 133-149.

BLOCH, Howard. «Le rire de Merlin.» *Fils sans père : études sur le Merlin de Robert de Boron*, 2000 : 39-50.

BOGDANOW, Fanni. «Robert de Boron's Vision of Arthurian History.» *Fils sans père : études sur le Merlin de Robert de Boron*, 2000 : 51-76.

BOUTET, Dominique. «Arthur et son mythe.» *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, 1994 : 45-65.

BOZÓKI, Edina. «"La Bête Glatissant" et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens.» *Revue de l'histoire des religions*, 1974 : 127-148.

BÜHRER-THIERRY, Geneviève. «La reine adultère.» *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1992 : 199-312.

DEHOUX, Esther, UELTSCHI, Karin. « La Main coupée ». *La Trahison au Moyen Âge*, 2010 : 319-329.

DE SOUZA GONÇALVES, Francisco. «Retratos de uma Rainha na Literatura: Guinevere e a infidelidade em Lanval e A Demanda do Santo Graal – Uma leitura comparada desde a raiz celta até a Cristandade Medieval.» *Trama, revista científica*, 2012 : 97-115.

DUBOST, Francis. «Les dénouement dans la Mort le roi Artu. » *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, 1994 : 85-111.

FERRIEU, Sylvain. « Le Chevalier humilié : la comédie de l'honneur et de la honte dans la légende arthurienne ». *Comique et Parodie dans la légende arthurienne* (actes de la 5<sup>e</sup> rencontre arthurienne 2015), 2016 : 36-37.

LORENZO GRADÍN, Pilar. « The Matière de Bretagne in Galicia ». *The Arthur of the Iberians*, 2015 : 118-161.

GAUCHER, Elisabeth. «Le Chevalier au Papegau: "Enfances" ou déclin ?» *Enfances arthuriennes*, 2006 : 255-266.

GOUTTEBROZE, Jean-Guy. «La conception de Mordret dans le *Lancelot* propre et dans *La Mort le roi Artu*. Tradition et originalité.» *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, 1994 : 113-131.

MEGALE, Heitor. "Matéria da Bretanha: da França ao ocidente da Península Ibérica". *Anais do II Encontro de Estudos Românicos*. UFMG, 1995 : 11-21.

MENDOZA RAMOS, María del Pilar. «Meleagant como modelo de malvado en *Le Chevalier de la Charrete* de Chrétien de Troyes ». *Isla abierta: estudios franceses en memoria de Alejandro Cioranescu*, vol. 2, 2004 :845-860.

SANTUCCI, Monique. «Amour, Aimer dans le Mort le roi Artu.» *La Mort du roi Arthur ou le crépuscule de la chevalerie*, 1994 : 197-218.

TRACHSLER, Richard. «Quand Gauvainet rencontre Sagremoret.» *Enfances arthuriennes*, 2006 : 203-215.

TOLEDO NETO, Sílvio de Almeida. "Breve notícia da Matéria Arturiana anterior às traduções ibéricas da *Post-Vulgata*". *Textos Medievais Portugueses e suas fontes: Matéria de Bretanha e cantigas com notação musical*. 1999 : 129-156.

VINCENSINI, Jean-Jacques. «Figures de l'imaginaire et figure du discours. Le motif du "Cœur Mangé" dans la narration médiévale.» *Le "Cuer" au Moyen Âge*, 1991 : 439-459.

WALTER, Philippe. «Les Enchantements de Bretagne : Yvain, Lancelot et les Fées.» *Yvain ou le Chevalier au Lion, Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*, 2014 : 13-23.

ZIERER, Adriana. «O Rei Arthur e sua apropriação na longa duração, do rei Afonso III, de Portugal a D. Sebastião, O Desejado.» *Revista Graphos* n°17. 2015 : 74-90.

## Mémoires et doctorats

PHILLIPS, Michael Austin. « A Trust Betrayed : The Role and Evolution of the Arthur-Mordred Relationship in Medieval Arthurian Texts ». 06 2012. Doctorat dirigé par Karen Winstead, pour l'Université de l'État de l'Ohio en 2012. Consultable à l'adresse : [https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/51997/1/A\\_Trust\\_Betrayed.pdf](https://kb.osu.edu/bitstream/handle/1811/51997/1/A_Trust_Betrayed.pdf) (accès 2021).

SYLVESTRE DA SILVA, Juliana. « A Matéria de Bretanha e a Historiografia medieval : da Historia regum Britanniae às primerias crônicas peninsulares em língua romance.» Doctorat dirigé par Soares Carneiro, A. pour l'Université d'État de Campinas en 2004. Consultable à l'adresse : [http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270225/1/Silva\\_JulianaSylvestreda\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270225/1/Silva_JulianaSylvestreda_M.pdf). (accès le 14 05 2021).

## Ressources internet

BAUTISTA, Francisco. « Genealogías de la materia de Bretaña: del Liber regum navarro a Pedro de Barcelos (c. 1200-1350). » 16 décembre 2013. <https://journals.openedition.org/e-spania/22632>.

COURTEAU, Clément. « Arthur, roi méhaignié. Une lecture de la première branche du *Haut Livre du Graal* ». 2019.

<https://journals.openedition.org/peme/15009>

TRUJILLO, José Ramón. « Escritura, memoria y narrativa en la literatura artúrica hispánica. » 2020.

<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/46712>

TRUJILLO, José Ramón. « Traducción, refundición y modificaciones estructurales en las versiones castellanas y portuguesa de *La Demanda del Santo Grial* ». 2013.

<https://journals.openedition.org/e-spania/22919>

## **Théorie littéraire**

### **Ouvrages**

BARTHES, Roland. (1957). *Mythologies*. Paris : Seuil.

GREIMAS, Algirdas Julien. (1970). *Du sens : essais sémiotiques*. Paris : Seuil.

HUNTLEY, Chris, PHILIPPS Mélanie Anne. (1994). *Dramatica: A New Theory of Story*. Burbank (Californie) : Screenplay Systems Incorporated.

ISER, Wolfgang. (1985). *L'Acte de lecture-théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : Pierre Mardaga.

JAUSS, Hans Robert. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.

LETOURNEUX, Matthieu. (2017). *Fictions à la chaîne : littératures sérielles et culture médiatique*. Paris : Seuil.

LUKÁCS, Georg. (1956). *Der historische Roman*. Berlin : Aufbau Verlag. Edition consultée de 2000 sous le titre *le Roman historique* traduit par SAILLEY, R. pour la Petite Bibliothèque Payot en 1965.

MÉNAGER, Daniel. (2020). *Convalescences : la Littérature au repos*. Paris : Les Belles Lettres.

PRINCE, Nathalie. (2010). *La Littérature de jeunesse. Pour une théorie littéraire*. Paris : Armand Colin.

PROPP, Vladimir. (1928). *Морфология сказки*. Léningrad. Edition consultée de 2015 sous le titre *Morphologie du conte* d'après l'édition définitive russe de 1969, traduit par DERRIDA, M., TODOROV, T. et KAHN, C. pour Points, collection "Essai".

ROBERT, Marthe. (1972). *Roman des origines et origines du roman*. Paris : Grasset.

SAINT-GELAIS, Richard. (2011). *Fictions transfuges : La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Seuil.

SUÁREZ, María Pilar. ( dir. ).(2004). *l'Autre et soi-même. La identidad y la alteridad en el ámbito francés y francófono*. Madrid : UAM ediciones.

## Articles

HAMON, Philippe. «Pour un statut sémiologique du personnage». *Littérature*, 1972 : 86-110.

JOUVE, Vincent. «Pour une analyse de l'effet-personnage». *Littérature*, 1992 : 103-111.

VIVES, Jean-Michel. «La catharsis, d'Aristote à Lacan en passant par Freud.» *Recherche en psychanalyse*, 2010 :22-35.

## Ressources internet

### Article

MARION, Philippe. « Narratologie médiatique et médiagenie des récits »01 03 1997. <https://ojs.uclouvain.be/index.php/rec/article/view/46413/44613> (accès 2021).

### Discours

ROUART, Jean-Marie. « Discours de réception à l'Académie Française ». 12 11 1998. <https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-jean-marie-rouart> (accès 2021).

## **Théorie mythographique**

### Ouvrages

AURELL, Martin. (2021). *Excalibur, Durendal, Joyeuse : la force de l'épée*. Paris : PUF.



GIRARD, René. (1982). *Le Bouc émissaire*. Paris : Grasset.

DUMÉZIL, Georges. (1968). *L'Idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, Paris : Gallimard.

DUMÉZIL, Georges. (1971). *Types épiques indo-européens : un héros, un sorcier, un roi*, Paris : Gallimard.

GARCÍA GUAL, Carlos. (1987). *La mitología: interpretaciones del pensamiento mítico*. Barcelona : Montesinos.

GUIRAND, Félix. (.dir.) (1994). *Mythologie générale*. Paris: Librairie Larousse.

GUYONVARC'H Cristian-Joseph., & LEROUX, Françoise. (1986). *Les druides*. Rennes : Ouest-France Université.

LACAN, Jacques. (1996). *Ecrits*. Paris : Seuil.

UELTSCHI, Karin. (2010). *La Main coupée, Métonymie et mémoire mythique*. Paris : Honoré Champion.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. (1992). *Œdipe et ses mythes*. Bruxelles : édition Complexe.

## Articles

GUYONVARC'H, Christian-Joseph. «La pierre, l'ours et le roi.» *Celtium*, 1967 : 215-238.

## Ressource internet

SHALINS, Marshall. « L'anthropologie de Lévi-Strauss ». 2010  
<https://www.ethnographiques.org/2010/Sahlins>

## **Théorie politico-sociale**

### Ouvrages

BOURDIEU, Pierre. (1972). *Esquisse d'une Théorie de la pratique*. Genève : Droz.

GALEANO, Eduardo. (1971). *Las Venas abiertas de América latina*. Montevideo : Universidad de la República departamento de publicaciones, coll. Historia y Cultura. Édition consultée : réédition de 2009 chez Siglo XXI de España.

GMERK, Mirko Drazěn. (1995). *Histoire de la pensée médicale en Occident, tome I : Antiquité et Moyen Âge*. Paris : Grasset.

MATTEI, Jean-François. (2008). *La Trahison du relativisme*. Paris : PUF.

MURAY, Philippe. (2005). *Festivus festivus. Conversation avec Elisabeth Lévy*. Paris : Fayard.

SARTRE, Jean-Paul. (1943). *L'Être et le Néant*. Paris : Gallimard.

THOMAS, Yann. (2017). *La Mort du père : Sur le crime de parricide à Rome*. Paris : Albin Michel.

ZARD, Philippe. (1999). *La Fiction de l'Occident*. Paris : PUF.

## Articles

ARON, Raymond. « Yalta ou le mythe du péché originel ». *Raymond Aron, les Articles du Figaro*, tome 3 « Les Crises », 1997.

FUKUYAMA, Francis. « The End of History ? » *The National Interest*, 1989 : 3-18.

GUERY, Alain. « Le roi dépensier. Le don, la contrainte et l'origine du système financier de la monarchie française d'Ancien Régime. » *Annales*, 1984 : 1241-1269.

## Ressources internet

### Entrevues

BOURDIEU, Pierre. « La "jeunesse" n'est qu'un mot ». 1978.  
<http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/questions/jeuness.html>  
(consulté le 13 05 2021).

REIGOSA, Carlos González. *El País (Cultura)*. 22 09 2003.  
[https://elpais.com/diario/2003/09/23/cultura/1064268008\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/09/23/cultura/1064268008_850215.html) (accès 2020).

REVAULT D'ALLONES, Myriam. *L'Express*. 5 10 2018.

[https://www.lexpress.fr/actualite/societe/la-post-verite-est-plus-problematique-que-le-mensonge\\_2037928.html](https://www.lexpress.fr/actualite/societe/la-post-verite-est-plus-problematique-que-le-mensonge_2037928.html) . (accès 2021).

### Cours inaugural

HAYEK, Friedrich August. «Vrai et faux individualisme.» 1945.  
<http://herve.dequengo.free.fr/Hayek/Hayek2.htm#note1> (accès 2020).

### Tribune

BABEAU, Olivier. *FigaroVox*. 25 02 2021.  
<https://www.lefigaro.fr/vox/societe/olivier-babeau-pourquoi-notre-societe-prefere-les-victimes-aux-heros-20210225> (accès 2021).

# Index des personnages

## A

*Agravain* : 10, 29, 54 (note 141), 93, 94, 95, 96, 97, 103, 104 (note 307), 108, 111 (note 336), 166, 177 (note 578), 214, 217, 221, 233, 275, 311.

*Anna* : 43, 98, 101, 103, 187, 208, 209, 214, 217, 221, 222, 408.

*Variante hispanique Elena* : 104, 214.

*Anne (Richard III)* : 78, 174.

*Arthur* ( et cas médiévaux Artu, Artus) : 9, 11, 14, 16, 18, 19, 21, 26, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 39, 43, 44, 45, 47, 48, 51 (notes 133 et 134), 52, 54, 55, 57, 58, 59, 63, 64, 70, 77, 78, 79, 85, 86, 87, 89, 90, 91 (note 263), 93, 94, 95, 96, 98, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 116 (note 358), 117, 118, 122, 123, 124, 125, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 150 (note 486), 151, 154, 155, 156, 157, 160 (note 511), 164, 165, 166, 167, 168,, 169, 170, 172, 173, 174, 177, 178 (note 581), 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 190, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226,227, 228, 230, 234, 235, 242, 243, 244 (note 815), 246, 248, 250, 252, 253, 256, 258, 261, 262, 263, 264 (note 886), 265, 267, 268,

269, 270, 271, 272, 274, 275, 276, 281, 282, 283, 284, 285, 287, 288, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 322, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 337, 342, 343, 344, 346, 347, 351, 353, 354, 355, 357, 358, 361, 362, 363, 364, 367, 371, 372, 373, 378 (note 1210), 379, 381, 382, 384 (note 1228) 386, 388, 391, 396, 398 (note 1260), 404, 405, 406, 408, 413, 417, 418, 419, 422, 424, 427.

*Variante hispanique* : Arturo 108, 112, 125, 141, 143, 160, 172 (note 562), 176, 179 (note 591), 182, 192, 197, 205, 214, 218, 235, 244, 257, 263, 264, 266, 267, 273, 293, 294 (note 974), 309, 317, 318, 327, 330, 340, 346, 408.

*Variante latine Arthvr (et cas Arturus, Arturo)* : 47, 48, 49, 50, 85, 178 (note 581), 202, 206, 268,

*Variante galloise Arthwys* : 384.

## B

*Bête Glatissant* : 79, 97, 99, 108, 130, 136, 148, 149, 287, 377, 378, 380, 383, 384, 400, 405.

*Variante hispanique Bestia Ladradora* : 99.

## G

*Gaheriet (Gaheries, Gueheriet...)* : 53 ,  
108, 177 (note 578) 214 216, 217, 221,  
291, 397,

*Gareth (Guerrehes, Guerrehet)* : 90, 94,  
108,118, 177 (note 578), 214, 217, 218,  
257, 258, 372.

*Galaad* : 59, 96, 376, 384, 405, 406.

*Gauvain (Gavains, Gavain, Gauvainet)* :  
32 (note 80), 36 (note 89), 37 (note 92),  
67, 70, 91, 97, 107, 108, 109, 116, 118,  
177, 196, 200, 201, 206, 207, 208, 209,  
214, 215, 217, 221, 222, 226, 227, 269,  
270, 275, 290, 295, 314, 317, 323, 335,  
352, 353, 356 ? 372, 408, 412, 413, 414,

*Variante anglophone et hispanophone*  
*Gawain / Gawaine* : 70, 94 (note 273), 96,  
97, 108, 109, 175, 218, 203 (note 679),  
295, 318, 419.

*Variante du Gauvain (Galván /*  
*Gauvain-Mordred) de Méndez Ferrín* :  
107, 108, 214, 227, 228, 413, 414.

*Guenièvre* : 26 (note 61), 28 (note 67),  
31, 32 (note 80), 33 (note 82), 34, 37  
(note 92), 70, 75, 77, 83, 93, 94 (note 273,  
Gwenyver), 95, 96, 103, 116, 117, 118,  
119, 121, 130, 137, 140, 145, 166, 168,  
173, 174, 182, 184, 197, 199, 212, 214,  
222, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231,  
232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 243,  
244, 248, 249, 250, 255, 262, 266, 269,  
270, 274, 275, 276, 277, 290, 294, 298,  
306, 308, 311, 312, 319, 364, 365, 386,  
397, 398, 408, 413, 424.

*Variantes anglophone et brésilienne*  
*Guinever / Guinevere* : 10, 17, 45, 93  
(brésilienne), 94 (note 273), 109, 184  
(note 613), 229, 234, 243, 312, 387.

*Variantes hispaniques Ginebra /*  
*Guenevere* : 95 (note 278), 96, 107, 114,  
203, 227, 231, 235, 249, 266, 410.

*Variantes celtiques Gwenhwyfach* :  
117, 228, 229.

*Gwenhwyfar* : 28,  
96, 117, 131, 199, 200, 228, 229.

*Greith* : 116, 175, 191, 264, 294 (note  
974), 327, 328, 332, 350, 382, 410, 411.

*Gwadre / Gwalchmai* : 198, 199, 200.

## K

*Keu (Ké, Cay)* : 107 (note 320), 131,  
171, 176, 197, 198, 200, 201, 321, 322  
(note 1049), 355 (note 1133), 362.

## L

*Lamorak* : 177 (note 578), 215, 216,  
217, 222, 291.

*Lancelot* : 9, 10, 15, 29, 31, 33, 34, 35,  
36 (notes 90 et 92), 45, 54, 58, 59, 70, 74,  
75, 81, 83, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97,  
98, 103, 105, 107 (note 323), 111, 112,  
115, 116, 117, 119, 123, 126, 130, 139,  
140, 142, 166, 168, 184, 185, 194, 195,  
196, 205, 224, 225, 226, 227, 228, 229,  
230, 232, 235, 245, 246, 250, 253, 262,  
266, 269, 270, 274, 275, 276, 278, 290,  
295, 298, 300, 302, 305, 308, 309, 310,  
319, 332, 336, 352, 357, 358, 370, 386,

389, 400, 404, 408, 410, 411, 413, 417, 424.

*Variante hispanique Lanzarote / Lançarote* : 95 (note 278, 107, 227, 297,

*Loth* : 38 (note 94), 49, 89, 90, 102, 103, 109, 130, 147, 200, 205, 214 (note 712), 216, 217, 219, 221, 239, 292, 293.

*Variante hispanique et médiévisite Lot / Loc* : 54, 90, 98, 104, 108, 167, 180, 214, 215, 303.

*Lyve* : 242, 255, 341, 368, 403.

## M

*Marco* : 37 (note 93), 123, 209, 210, 291, 386, 387.

*Medrawt (voir Mordret et Mordred)* : 11, 20, 21, 24, 26, 27, 30, 41, 43, 47, 48 (Medrawd), 49, 50, 56, 65, 83, 84, 104, 117, 131, 132, 135, 148, 158, 182, 198, 199, 200, 218, 224, 227, 253, 394, 413, 424,

*Melkor* : 27, 54, 75, 82, 120, 146, 163, 167, 224, 225, 285, 345, 346.

*Variante diégétique Morgoth* : 27, 224, 225, 345, 346, 444 (note 1341).

*Merlin* : 33, 35 (note 87), 36 (note 89), 38 (note 94), 59 (note 162), 65, 71, 79, 91 (note 263), 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 137, 138, 141, 145, 148, 150, 151, 152, 168, 169, 175, 180, 181, 182, 191, 205, 206, 209, 215, 218, 220, 222, 224, 226, 237, 239, 241, 245, 246, 247, 260, 262, 263, 265, 270, 273, 280, 282, 288, 290, 292, 296, 297, 302,

303, 304, 305, 310, 318, 328, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 344, 346, 350, 351, 353, 356, 359, 360, 364, 379, 388, 391, 395, 405, 406, 407, 415, 416, 422.

*Variante celtique Myrddin / Myrrdinn* : 131, 132.

*Mordaunt* : 27, 218.

*Mordred (voir Medrawt et Mordret) / Mordreds* : 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229 ? 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299,

300,301, 302,304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334,335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 363, 364, 365, 366, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 422, 423, 424,425, 426, 427.

*Variante hispanique Morderec / Mordrech / Morderech* : 104, 147, 155, 170, 190, 204, 298, 388.

*Variante latine Modredus (et cas Modredium, Modredo, Modredi)* :49, 50, 202.

*Mordred (Di Rollo)* : 24, 25, 39, 61, 62, 64, 72, 73, 87, 88, 89, 115, 120, 127, 128, 139, 150, 160, 161, 162, 163, 168, 173, 185, 186, 187, 190, 197, 198, 241, 244, 245, 246, 249, 250, 270, 276, 279, 281, 283, 288, 340, 347, 348, 354, 355, 367, 368, 402, 404, 408, 409, 418, 419, 420, 421, 426.

*Mordret (voir Medrawt et Mordred) / Mordrets et cas médiévaux Mordrés, Modres)* : 12, 20,25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 36, 40, 41, 42, 44, 46, 48, 50, 51, 52 (variante gallego-portugaise Mordredch) 53,55, 56, 60, 65, 67, 77, 78, 79, 80, 82, 90, 95, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 124, 125, 126, 127, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 139,140, 147, 148, 149, 150,154,

157, 158, 159, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 173, 174, 179, 181, 189, 193, 194, 195, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 213, 216, 218, 219, 220, 221, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 245, 246, 247, 253, 261, 262, 269, 274, 281,285, 287,297, 298, 299, 301, 302, 304, 305, 306, 308, 313, 314, 317, 320, 321, 322, 323, 329, 331, 332, 334, 335, 336, 337, 338 (note 1083), 341, 342, 343, 344, 351, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 361, 362, 375, 377,378, 379, 381, 383, 384, 386, 387, 394, 395, 396, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 407, 408, 413, 414, 416, 417, 418, 421, 424, 425, 426.

*Morgane (voir Anna et Morgause)* : 15, 21, 26, 32 (note 80), 35 (notes 87 et 88), 36 (note 89), 38 (note 94), 40 (note 98), 43, 56, 70, 79, 89, 91 (note 263), 96, 110, 122, 123, 126, 128, 129, 130, 138, 139, 141, 143, 144, 145, 152, 166, 167, 168, 174, 179, 181, 190, 196, 201, 204, 207, 211, 212 (note 708), 213, 214, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 230, 233, 234, 235, 236 (note 788), 237, 240, 241, 243, 244, 246, 247, 250 (Morgen) 251, 252, 254, 255, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 267 (latin Morgen), 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 279, 281, 282, 283, 284, 289, 301, 302, 304, 307, 309, 317, 324, 335, 336, 338, 339, 343, 350, 365 (note 1164), 404, 407, 414.

*Variante celtique Morgwen* : 83, 131, 132, 200, 201, 218, 219.

*Variante hispanique Morgana / Morgayana* : 217, 220, 221, 234, 266, 270, 271, 272, 377, 381.

*Variante médiévale Morgue, Morgain* : 220, 221, 249, 267, 298 (note 990).

*Morgause* (voir Anna et Morgane) : 38, 56 (note 153), 71, 89, 91, 96, 105, 107, 108, 128, 132, 133, 141, 152 (note 497), 153, 201, 207, 212 (note 708), 214, 215, 216, 217, 218, 220, 221, 222, 223, 233, 234, 235, 236 (note 788), 237, 238, 239, 240, 242, 245, 246, 247, 253, 254, 255, 257, 258, 263, 264, 265, 266, 275, 283, 287, 290, 291, 292, 293, 301, 305, 310, 312, 314, 326, 339, 341, 346, 381,

## N

*Nabor* : 115, 131, 132, 147, 388.

*Niobo* : 25, 72, 198, 199, 277, 282, 283, 284.

*Nomphée* : 61, 368, 369.

## P

*Perceval* : 16, 18, 29, 58, 59, 79, 86, 87, 88, 90, 95, 97, 108, 109, 113, 115, 118, 130, 138 (note 442), 149, 176, 177, 178,

179, 180, 184, 199, 238, 239, 240, 241, 244, 255, 257, 334, 335.

*Variante galloise Peredur* : 108.

## S

*Sagremor* : 90, 95, 115, 131, 132, 314, 320, 321, 322, 328, 332, 362, 388.

*Variante médiévale Sagramor* : 95, 388.

## U

*Uter / Uther* : 110, 124, 194, 200, 202 (note 679), 303, 304.

## V

*Vivien* : 89 (Viviane), 233, 236, 237, 273,

## Y

*Ygerne* : 110, 220, 250, 251, 282.



# Index des œuvres (ou des auteurs par métonymie)

## A

*Acts of King Arthur and His Noble Knights* : 59, 75, 149, 234, 253, 385, 426.

*Annales Cambriae* : 20, 31, 41, 147, 425.

*Arthur* : 21, 35, 251, 266, 269, 271, 279, 280, 282, 283, 284, 288, 289, 290, 307, 309, 322, 323, 324, 327, 330, 342, 343, 352, 353.

*Avalon High* : 21, 42, 45 (notes 107 et 109), 124 (note 381), 210 (notes 702 et 706), 213 (note 709), 291 (note 965), 385, 386.

## B

*Baladro del Sabio Merlin* : 58, 59, 104, 146, 147, 387.

*Bankgreen* : 21, 25, 39, 61, 62, 64, 72, 73, 87, 88, 89, 115, 118, 120, 127, 128, 135, 136, 139, 143, 150, 160, 161, 162, 168, 173, 185, 186, 190, 197, 198, 241, 244, 245, 247, 249, 250, 254, 267 (note 901), 270, 276, 279, 281, 282, 283, 288, 339, 340, 347, 348, 354, 367, 368, 402, 404, 408, 409, 418, 419, 426.

*Book of Mordred* : 21, 60, 383, 386.

## C

*Chevalier au Papegau* : 363, 364, 370.

## D

*Demanda del Sancto Grial* : 17, 20, 32, 33, 99, 154, 169, 189, 203, 270, 296, 297, 344, 424.

## F

*Fall of Arthur* : 21, 43, 54, 57, 63, 67, 82, 109, 110, 120, 182, 225, 231, 232.

## G

*Graal Théâtre* : 21, 36, 39, 41, 42, 43, 60, 65, 77, 79, 95, 97, 98, 99, 107 (note 320), 108, 115, 119, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 139, 145, 149, 154, 164, 166, 167, 173, 174, 178, 179, 180, 181, 190, 195, 204, 208, 219, 221, 224, 230, 237, 246, 247, 254, 261, 262, 269, 274, 281, 285, 287, 298, 302, 306, 307, 320, 321, 336, 337, 338, 340, 343, 358, 361, 368, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 383 (note 1228), 394, 400, 401, 404, 405, 406, 407, 408, 414, 425.

## H

*Historia regum Britanniae* : 20, 21, 30, 31, 39, 47, 48, 49, 50, 52, 78 (note 223), 122, 124, 201, 267, 298, 329, 424.

## K

*Kairo-kō* : 20, 33, 34 (note 84), 40, 68, 93, 94, 111, 172, 183, 423.

## L

*Livro de Lingahens (& Nobiliário do Conde D. Pedro)* : 20, 51, 52, 62, 121, 425.

## M

*Medrawt : le traître* : 21, 43, 65, 83, 131, 132, 199, 218.

*Merlin (Pseudo-Map)* : 302, 303, 304.

*Merlin (Pseudo-Robert de Boron)* : 103, 115, 221, 301, 304.

*Merlin (Michel Rio)* : 21, 35, 244, 301, 336, 339, 340, 345, 349, 350.

*Mordred (William Wilfred Campbell)* : 21, 33, 65, 66, 78, 79, 134, 137, 138, 148, 150, 151, 152, 154, 194 (note 655), 214, 226, 229, 230, 233, 236, 237, 273, 291, 295, 309, 310, 323, 372, 373, 374, 381 (note 1222), 396, 397, 399, 413, 426.

*Mordred (Justine Niogret)* : 15, 21, 38, 57, 62, 64, 65, 66, 74, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 101, 105, 132, 133, 141, 142, 143, 144, 153, 155, 160, 162, 164, 168, 174,

184, 185, 192, 202, 217, 219, 222, 232, 239, 240, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 255, 257, 262, 265, 269, 272, 275, 279, 280, 281, 283, 285, 292, 293, 294, 297, 301, 302, 305, 311, 312, 314, 315, 316, 318, 325, 328, 330, 341, 346, 352, 357, 358, 359, 360, 363, 370, 373, 374, 375, 379, 380, 381, 395, 401, 403, 409, 413, 426.

*Mordred: A Tragedy* : 21, 32, 33, 40, 64, 69, 70, 92, 93, 96, 97, 105, 119, 140, 151, 187, 215, 231, 232, 294, 301, 310, 311, 312, 318, 343, 344, 350, 353, 354, 371, 372, 385, 403, 404, 413, 425, 426.

*Mordred : o Cavaleiro Traidor* : 21, 26, 40, 59, 83, 93, 330, 331, 425, 426.

*Morgane* : 21, 35, 56, 83, 130, 218, 219, 223, 234, 235, 241, 247, 248, 252, 254, 263, 275, 284 (note 945), 304, 307, 308, 309, 317, 343.

*Morte Darthur* : 20, 94 (note 273), 135 (note 429), 250.

*Mort le roi Artu* : 53, 54, 55, 83, 98, 101, 102, 103, 105, 118, 121, 133, 135, 137, 140, 176, 189, 228, 229, 249, 297, 299, 306, 320, 321, 361, 416, 417.

*Myreur des Histors* : 20, 31, 225, 227, 229, 418, 424, 426.

## P

*Perceval en prose* : 29, 90, 106, 114, 165, 304.

*Perceval ou le Conte du Graal* : 79, 87, 95, 177, 178, 179, 238, 240, 241.

*Première Partie de la Quête de Lancelot* : 67, 398, 416.

*Premiers Faiz le roi Artu* : 59 (note 160), 85, 102, 103, 106, 200, 201.

*Prince and the program* : 21, 40, 386, 387, 388, 413, 415, 425.

## R

*Récits de Farengoise* : 21, 41, 76, 223, 242, 244, 245 (note 817), 253, 254 (note 854).

*Rey Arturo* : 22,

*Rey Arturo y los caballeros de la Tabla Redonda* : 22, 108, 165, 175, 217, 256, 265, 425.

*Ritter del Tafelrunde* : 43, 111 (note 335), 171 (note 561), 197 (note 661).

## S

*Seconde Partie de la Quête de Lancelot* : 53, 116, 118, 127, 167, 194, 195, 355, 396.

*Silmarillion* : 27, 54, 75, 82, 120, 162, 166, 167, 176, 206, 223, 224, 284, 344, 345, 443.

*Sir Gawain and the Green Knight* : 92 (note 267), 222.

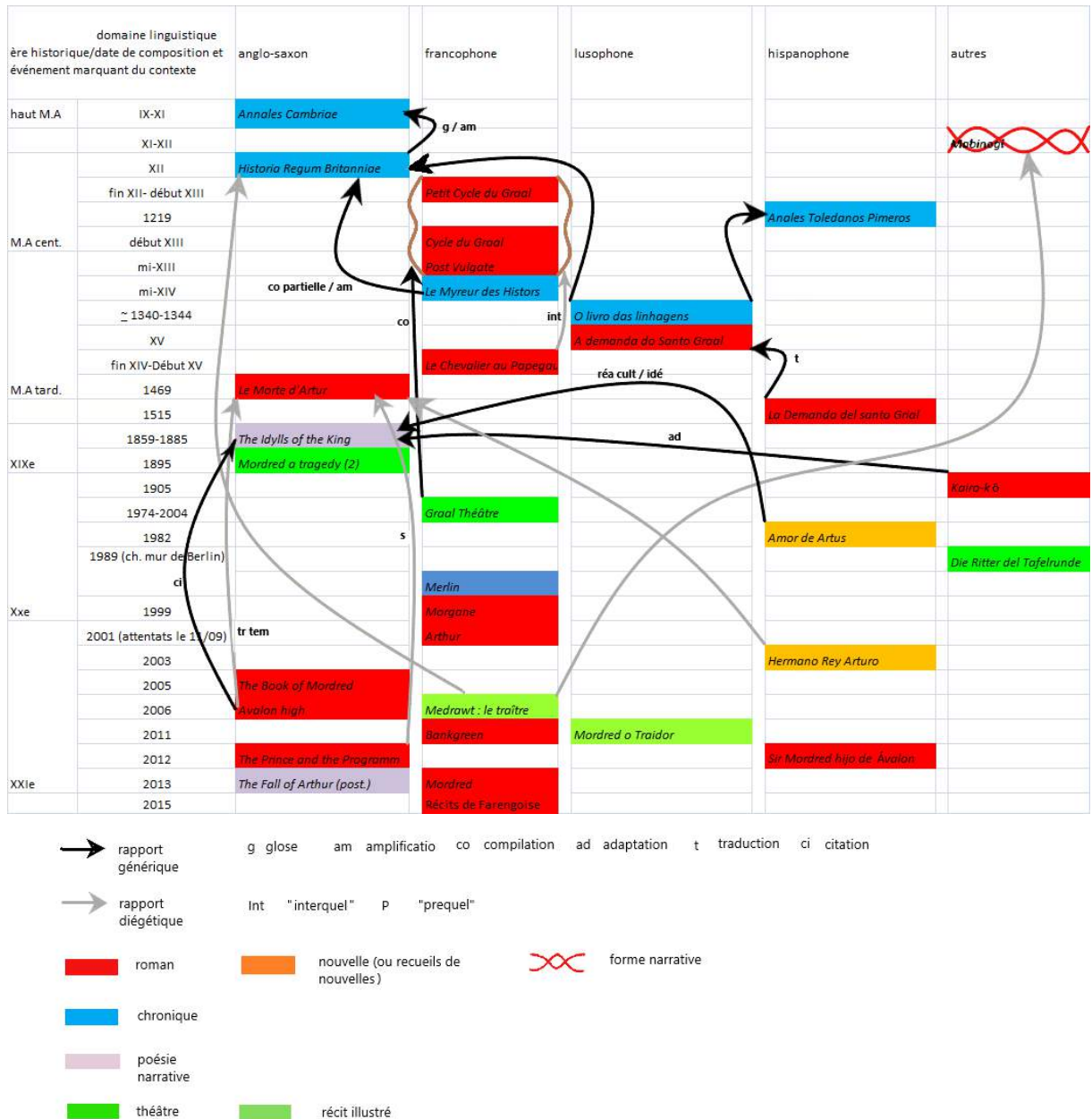
*Sir Mordred, hijo de Ávalon* : 22, 38, 71, 74, 86, 89, 114, 115, 116, 120, 128, 129, 138, 141, 142, 143, 144, 152, 153, 166, 168, 172, 174, 175, 180, 184, 188, 189, 191, 202, 203, 204, 217, 220, 221, 222, 233, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 271, 272, 279, 286, 287, 291, 292, 293, 300, 316, 317, 318, 326, 327, 338, 339, 340, 344, 346, 348, 349, 351, 352, 365, 366, 369, 381, 409, 410, 413, 414, 415, 417, 421, 425, 426, 443 (note 1341).

## V

*Vita Merlini* : 47, 122, 258, 267.

# Annexes

1 : Tableau évolutif chronologico-linguistique des œuvres dont le Mordred sera évoqué dans notre étude.



Nous n'évoquons ci-dessus que les liens directs que nous établissons dans le corps de l'étude.

Pour une analyse plus précise des hypotextes mobilisés par Sōseki pour l'élaboration de *Kairo-kō*, nous renvoyons au schéma élaboré par Toskiyuki Takamiya et Andrew Armour, dans leur appendice à *Kairo-kō : A Dirge, in Arthurian Literature II*, [1982], Cambridge, BARBER, Richard (dir.), éditions D.S. Brewer, p. 99.

## 2 : Tableau évolutif des caractéristiques mordretiennes.

œuvres*	caractéristiques mordretiennes				neveu d'Arthur	fils d'Arthur		rapport à la vertu guerrière		meurtrier d'Arthur		défait par Arthur	
	féal d'Arthur		usurpateur			Annia Morgause	Morgane	modèle	repousoir	indirect	direct	indirect	direct
	statut initial	adoub. ou subs. intradigétique	révolte au niveau logrien	révolte grâce aux étrangers									
<i>Annales Cambriae</i>	◆		◆	péri. probablement inversée				◆					
<i>Historia Regum Britanniae</i>	◆				◆				◆			◆	
<i>Petit Cycle du Graal</i>	◆				◆				◆				
<i>Cycle du Graal</i>	◆							◆ (jusqu'à l'ermite)	◆ (après l'ermite)			◆	
<i>Le Myreur des Histars (frag. Les Chevaliers de la Table Ronde)</i>	◆			imprécis									
<i>Le Myreur des Histars (frag. La Venganche le roy Tristan)</i>	◆		◆						◆ sédentaire mais positif s. Guenlèvre			péri. renversée, Mordred vainqueur d'une bataille unique	
<i>O Livro das Linhagens</i>	◆			imprécis	◆					◆ (mort de l'héritier légitime d'Arthur, Galuam, à Camlaan)		◆	
<i>A Demanda do Santo Graal / La Demanda del Santo Grial</i>	◆		◆		◆			◆ exploits guerriers à salesbières, chevaliers anonymes	◆ Mordred archétype du repousoir			◆ tué par Bleoberis	
<i>Le Morte d'Arthur</i>	◆		◆		◆							◆	
<i>Mordred : a tragedy (Newbolt)</i>		◆ adoub. par défaut Morgause	◆		◆							◆	
<i>Mordred (Campbell)</i>		◆ adoub. par défaut Merlin	◆				◆ officiel mais imprécis			◆		◆	
<i>Graal Théâtre</i>		◆ anti-adoub.x3	◆ Mordred instrument d'avalon, périphérie logrienne	◆	◆							◆	
<i>Merlin / Morgane / Arthur</i>		◆ intégration forcée via Merlin	◆				◆ officieux puis officiel					◆	
<i>Hermano Rey Arturo</i>	◆		◆				◆ imprécis	◆ s. le peuple et pour Arthur après réfl.	◆ s. Arthur avant réfl.				
<i>Avalon High</i>							péri. évacuée la fraternité substituée à la paternité						
<i>Medrawt : le traître</i>				imprécis	◆ fils de Morgan							◆	
<i>Bankgreen</i>		◆ obtention de l'armure et des armes					sans équivalent					péri. évacuée par le statut de mercenaire	
<i>Mordred o traidor</i>	◆		◆				péri. inexistante					◆	
<i>The Prince and the program</i>		◆ transfert chevalerie // technologie, formation informatique par A. Turing										◆	
<i>Sir Mordred : hijo de Avalon</i>		◆ adoub. raté	◆ via Avalon									péri. extra-textuelle	
<i>The Fall of Arthur</i>	◆				◆							péri. non écrite	
<i>Mordred (Niogret)</i>		◆ adoub. in articulo mortis	◆				◆ officieux, bâtardise incestueux traumatique	◆ modèle métonymique des soldats anonymes				◆	

caractéristiques mordretiennes œuvres*	âges de la vie		sentiments pour Guenièvre		rival de Lancelot		transfert d'aventure ou d'ordalie /perso. arthurien concerné	transfert avec le non arthurien
	jeunesse	âge adulte paternité	saisine innacompie ou amoureux	saisine accomplie ou amant	délateur	opposant physique		
<i>Annales Cambriae</i>		◆						
<i>Historia Regum Britanniae</i>		◆ II enfants		◆				première cristallisation des caractéristiques mordretiennes, texte source.
<i>Petit Cycle du Gaal</i>		◆ pas d'enfant		◆				
<i>Cycle du Gaal</i>		◆ II enfants	◆		◆		procurator de ses fils	deuxième cristallisation des caractéristiques mordretiennes, texte source
<i>Le Myreur des Histors (frag. Les Chevaliers de la Table Reonde)</i>		◆ II enfants						péri. évacuée
<i>Le Myreur des Histors (frag. La Venganche le roy Tristan)</i>	◆ s. Guenièvre			◆ péri. renversée, retranchés tous deux à Londres				◆ (emmurement / Antigone - cœur dévoré / topos)
<i>O Livro das Linhagens</i>		imprécis		◆				péri. inexistante
<i>A Demanda do Santo Gaal / La Demanda del Santo Grial</i>		◆ pas d'enfant	◆					◆ (délatation de l'adultère par Agravaïn seul, Mordred muet ou absent / Mordred et Agravaïn - découverte de l'adultère par "Morderec e sus hermanos" / Agravaïns, qui avoit avoc lui grant partie de chevaliers")
<i>Le Morte d'Arthur</i>			◆		◆			troisième cristallisation des caractéristiques mordretiennes, texte source
<i>Mordred : a tragedy (Newbolt)</i>	◆							péri. évacuée, Mordred défend les amants
<i>Mordred (Campbell)</i>	◆		◆ puis péri. évacuée, libido dominandi exclusive		◆	◆		◆ (diffimé physique / Richard III avant l'assassinat des princes, la créature de Frankenstein avant le rejet
<i>Gaal Théâtre</i>	◆		◆		◆			◆ (quête du Gaal / Gaal )
<i>Merlin / Morgane / Arthur</i>	◆			péri. évacuée, libido dominandi exclusive		◆		◆ (séduction / Richard III - passion / Phèdre)
<i>Hermano Rey Arturo</i>			◆					◆ (beauté / Morgane - naissance dite merveilleuse / Merlin)
<i>Avalon High</i>	◆					◆		◆ (beauté / Eros )
<i>Medrawt : le traître</i>	◆							◆ (Mordred et le Mal / manichéisme et guerre en Irak 2003)
<i>Bankgreen</i>		plus jeune des immortels						◆ (fraternité avec Arthur / Caïn)
<i>Mordred o traidor</i>		◆				◆	◆	◆ (section du bras armé d'Arthur par Mordred / section du bras armé de Mordred par Arthur dans <i>Le Morte Arthure</i> allitératif)
<i>The Prince and the program</i>	◆ jeunesse éternelle							◆ (ennui / Langlois dans <i>Un Roi sans divertissement</i> - folie méprisante / Caïgula)
<i>Sir Mordred : hijo de Avalon</i>	◆							◆ (Lance. régent et protecteur de Guen. / Mordred - lettres envoyées à Guen. et Lance. / fausses lettres reçues par Mordred)
<i>The Fall of Arthur</i>			◆ libido sentiendi crit. par l'adjuvant		péri. tue		péri. non écrite	◆ (emploi du noml Gwidion / Gwidion le magicien du <i>Mabinogi</i> )
<i>Mordred (Niogret)</i>	◆			◆ ambigu via Polik				◆ (culture "geek" et technophile)
								◆ (symbolique du lac / Lancelot - jument blanche / Arthur)
								◆ (chevalier vert / Gauvain - enfance en forêt av. la mère / Perceval )
								◆ (yeux pers / Athéna - existentielisme / garçon de café - symbole cynégetique et fidélité canine / Ulysse)
								◆ (anamnèse / Freud)

3 : Représentations picturales emblématiques de l'affrontement entre Arthur et Mordred à Salesbières ou entre Mordred et un adjuvant d'Arthur.

Vignette 1



THOMAS, Georges Housman, *The Death of Arthur*, in KNOWLES, James (Sir), *The Story of King Arthur and His Knights Of the Round Table*.



Vignette 2



HATHERELL, William, *Battle Between King Arthur and Sir Mordred*, XIXe siècle.

Vignette 3



RACHKAM, Arthur, *How Mordred was Slain by Arthur, and How by Him Arthur was Hurt to the Death*, 1917.

Vignette 4



THE FIGHT IN THE QUEEN'S ANTE-CHAMBER

CRANE, Walter, *The Fight in the Queen's Ante-Chamber*, in GILBERT, Henry, *King Arthur's Knights: The Tales Retold for Boys and Girls*, 1911.

4 : Représentations conformes au modèle élaboré par les représentations évoquées en annexe 3

Vignette 1



LERECULEY, Jérôme, SIMON, Jean-Luc (couleur), *Arthur : une épopée celtique*, tome 9  
*Medrawt : le traître*, p. 148.

Vignette 2



Capture d'écran d'après le *visualnovel* narratif intégré au jeu vidéo *Fate/Apocrypha*.

5 : Portraits mordretiens.

Vignette 1



FORD, Henry John, *Sir Mordred*, in King Arthur, in LANG, Andrew, *The Tales of the Round Table* by Andrew Lang, 1902.

Vignette 2



FORTESCUE-BRICKDALE, *But Mordred Laid His Ear Beside The Door And There Half Heard.*

Vignette 3



Reproduction de l'armure de Mordred dans *Excalibur* de John Boorman (1981).

6 : Représentations de Mordred dans *Mordred : o Cavaleiro Traidor*.

Vignette 1, d'après la page 12.



Les hachures accentuent les traits et les rides expressives au niveau du nez, des joues et du front de Mordred. Elles évoquent des cicatrices<sup>1337</sup> et suggèrent un caractère violent, renforcé par les sourcils froncés du personnage. Le traitement orangé des ombres souligne le roux de la chevelure, du bouc et du fond sur lequel est représenté Mordred, couleur malheureusement peu repérable à cause de la qualité du scanner.

---

<sup>1337</sup> La cicatrice mordretienne appartient à un fonds de *topoi* plus large : la défiguration comme révélatrice d'une laideur intérieure. Lorsque Mordred ou un équivalent mordretien reste associé au mal, dans une orientation manichéiste, on constate qu'il est souvent stigmatisé par une cicatrice. On se rappelle la brûlure du Mordred d'Imma Mira Sempere lorsqu'il « rate » son initiation chevaleresque arthurienne, ou encore la défiguration de Morgoth dans le *Silmarillion* : « *La lame d'Angrist cassa et un éclat d'acier vint frapper la joue de Morgoth.* » p. 28.



Vignette 2, d'après la page 4.



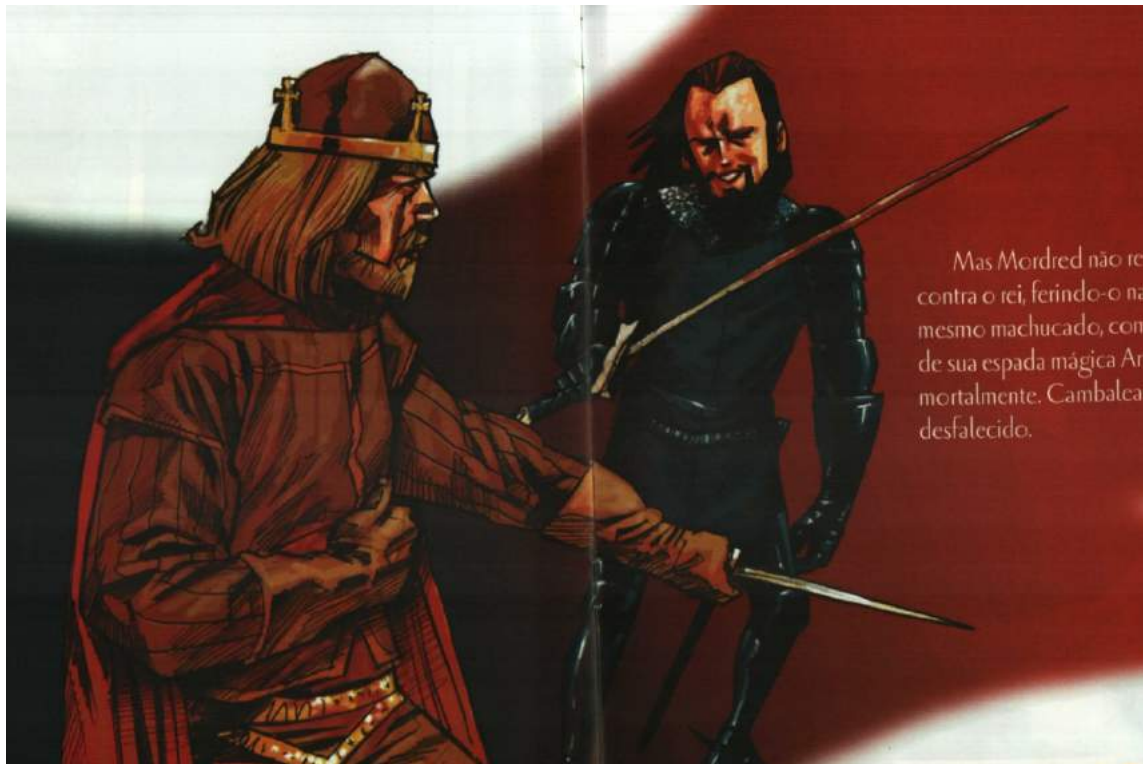
L'opposition de caractère des personnages transparait ici par la différence de le rire franc d'Arthur et de l'homme au premier plan, et le rictus de Mordred qui, tout en trinquant avec le roi, le perce du regard.

Vignette 3, d'après la page12.



Non seulement il y a une opposition des deux personnages *via* la couleur de leurs yeux et l'orientation de leurs regards, mais aussi au niveau de leur taille respective. Le caractère menaçant de Mordred, à cause de la perspective, est renforcé. Le tracé des cimiers est aussi différencié. Les ailes blanches et grises sur le casque de Lancelot, convexes, évoquent plutôt des ailes d'oiseau ou d'ange alors que celles sur le heaume de Mordred, concaves, évoquent plus celles d'une chauve-souris.

Vignette 4, d'après la double page 14-15.



L'aspect majoritairement négatif du Mordret médiéval est renforcé par l'adresse indirecte au lecteur. En plus d'être sur fond rouge évoquant le sang versé, en plus d'avoir une épée sanguinolente et plus longue, bien qu'il soit au second plan, que la dague que le roi tient de la main gauche, il est dessiné de face, ce qui fait qu'Arthur, au premier plan, semble l'intermédiaire, le rempart entre Mordred et le jeune lecteur.

7 : Représentations de Mordred dans *Medrawt : le traître*.

Vignette 1



Le changement entre les vignettes s'accompagne d'un zoom progressif sur le sourire mordretien. Le jeu entre équilibre et déséquilibre, entre symétrie et ligne serpentine, traduit « le coup de dés de Fortune », à Camlann, sur le point de se réaliser. *L'hybris* du personnage ne se traduit pas seulement par ses paroles révélant son pressentiment orgueilleux mais aussi par la saturation de l'espace « vignette » par le visage de Mordred : les soldats en arrière plan, les arbres morts (rappelant les arbres des paysages désolés de Caspar David Friedrich), l'attirail militaire de Mordred disparaissent au profit de son front rayonnant, de ses yeux verts et de son sourire.

## Vignette 2



Mordred, copie conforme de Morgane (ici, orthographié « Morgwen ») se révèle à elle, à l'âge d'homme, lorsqu'elle se contemple dans l'eau, son élément totémique. Le reflet de soi révélant les traits de l'engence (ou de la descendance) est topique. Comme variation du mythe de Narcisse, cette planche est intéressante puisque la contemplation de Morgane provoque le discours de Myrddin, centré sur les conséquences des actes de Morgane. En contemplant son fils, elle contemple — et célèbre par avance, comme en atteste son air ému à la fin de la première ligne — par prolepse la fin du royaume de Logres.

### Vignette 3



La variante de l'affrontement direct entre Arthur et Mordred ici présente inverse une variation peu développée malgré son caractère topique. On se rappelle la narration de l'affrontement entre le père et le fils dans *l'Alliterative Morte d'Arthur* : c'est Arthur qui coupe la main du vassal félon et usurpateur. En inversant le motif, les auteurs durcissent le pathos en faveur d'Arthur.

## Vignette 4



Comme précédemment, inversion du déroulé de l'affrontement entre Arthur et Mordred. La branche majoritaire (Pseudo-Map, Malory) présente un Arthur pourfendant Mordred le premier. Mais malgré cette inversion, qui laisse libre cours à toute l'imagination d'un lecteur ignorant de la matière arthurienne lorsqu'il déchiffre la première vignette de la deuxième ligne, celle-ci, en plus de reprendre le portrait de Ford (annexe 5, vignette 1) est légèrement en contre-plongée, ce qui confère à Mordred un caractère triomphant et encore plus menaçant. Le zoom entre la première et la deuxième vignette de la deuxième ligne rappelle le zoom présent dans l'annexe 7, vignette 1. Le gros plan sur le visage en sueur de Mordred reprend le même jeu sur les symétries et la ligne serpentine (ici, métaphorisée par la mèche de cheveux). La deuxième ligne est habilement construite : les traits des personnages répondent à la symétrie entre les vignettes 2 et 3. L'idée de percevoir la scène *via* l'épaule de Mordred (vignette 4) rappelle la peinture d'Hatherell (annexe 3, vignette 2).

## Vignette 5



L'arrivée de Mordred ne provoque aucun changement chez Arthur. Mordred, en soi, est incapable de se faire reconnaître par son oncle et impuissant à intégrer la caste du cercle des guerriers — aussi moribonds soient-ils. Son mutisme face à Arthur, qui lui coupe deux fois la parole, est contrebalancé par la verve de sa mère Morgane. Que celle-ci puisse, à distance (puisqu'elle est alors, physiquement, exilée à Avalon) rallumer le foyer central, source de lumière et plus symboliquement de la vie sociale celtique est assez paradoxal, puisqu'en forçant Arthur à accepter Mordred dans le cercle des guerriers, elle orchestre la future tragédie de Camlann. Mordred n'est que la transition en couleur entre l'abatement résigné de la fin d'un monde (rouge) et sa fin effectivement (noire, voir annexe 7, vignette 6).



Vignette 6

